Der Kunstwart.

Rundschau

über alle Gebiete des Schönen.

Herausgegeben

von

Ferdinand Avenarius.

Vierter Jahrgang

(Oktober 1890 bis September 1891).

Dresden,

Kunstwart-Verlag.

Digitized by Google

Digitized by Google

053
KU
v.4

Inhalt.

Vorbemerkung: Die Berichte über Dichtungen, Erstaufführungen von Schauspielen, Opern und Werken der Instrumentalmusik, Ausstellungen usw. sind in dieser Inhaltsübersicht nicht erwähnt. Ebenso wenig ganz kurze Mitteilungen, ferner die einzelnen Werke, welche in den verschiedenen Abteilungen besprochen werden, sowie schließlich die wiederkehrenden Abteilungen „Zeitungsschau" und „Verkehr". Von den einzelnen Buchstaben bedeutet L = Leitaufsatz, R = Rundschau, S = Sprechsaal. Die erste Zahl giebt das betreffende Stück, die zweite die betreffende Seite im „Kunstwart" an.

Allgemeineres.

Das Schema in der Kunst (F. A.) . . . . . L 1 1
Eindruck von Kunst und Wirklichkeit (K. Erdmann) R 2 20; R 3 50
Genie und Leidenschaft (O. Klein) . . . . . L 3 49
Zur Nationalökonomie des Talents (R. Hessen) R 5 67
Kinderbücher (S. S.) . . . . . L 6 81
Heinrich Schliemann . . . . . R 8 115
Die Moderne (H. Hart) . . . . . R 10 147
Die Redensart vom „Zwecke" der Kunst (F. A. und Xanthippus) L 11 161; S 14 218
Über die Persönlichkeit in der Kunst (F. Lange) R 13 196; R 14 213; S 16 252
Organisation des Publikums (A. Voigt) . . . L 15 225
Deutsche und französische Kunst (P. Marsop) . R 17 259
Über Pausen (O. Bie) . . . . . R 21 324
Individualität und Volkstümlichkeit in der Kunst (O. Seeck) . . . . . R 22 339
Künstler und Gelehrte (O. Seeck) . . . . . R 23 355
Das Verhältnis des künstlerischen Naturalismus zur Naturwissenschaft (Roßmann) R 23 358; R 24 372
Veredelt die Volksfeste! (F. A.) . . . . . L 24 369

Dichtung.

Die Scheu vor der Tendenzdichtung (O. Ernst) . R 1 5
Die Poesie der Großstadt (W. Bölsche) . . . R 2 22
In Sachen der „Sprachsünden" (Th. v. Sosnosky und F. A.) . . . . . S 3 59
Das dichterische Schaffen (A. Biese) R 3 52; R 4 51a
Die Sprache des neunzehnten Jahrhunderts (O. Lyon) . . . . . R 4 52a
Das gescholtene Märchen (Br. Wille) . . . . R 6 86
Fleiß und Eingebung (C. Spitteler) . . . . L 8 113
Die Wiederbelebung alter Wörter (K. Müller) . R 8 115
Franz Grillparzer . . . . . R 9 131
Poetische Wahrheit (O. Ernst) . . . . . R 9 132
Zur Sprache des neunzehnten Jahrhunderts (B. Rüttenauer) . . . . . S 9 140
Romantik als Schimpfwort (Xanthippus und H. Eichfeld) . . . . . S 10 157; S 16 252
Hermann Allmers . . . . . R 11 163
Otto Beneke . . . . . R 11 163
Über des Epigonentum (C. Spitteler) R 11 164; R 12 180
Die Literaturentwickelung in Skandinavien (O. Hansson) . . . . . L 12 177
Ernst Wichert . . . . . R 13 198
Über Alltags-Poesie (M. Harden) . . . . . R 16 244
Die wissenschaftliche Methode in der modernen Dichtung (K. Grottewitz) . . . . . L 17 257
Der Bauer in der Literatur (L. Marholm . . L 18 273
Oskar von Redwitz . . . . . R 20 309
Der Wert der Nationalliteratur (M. Koch) . . R 20 310
Die französischen Dekadenten (H. Bahr) . . . R 20 312
Theodor Körner . . . . . R 24 371

Theater.

Goethes „Götz" in der ersten Gestalt . . . . R 2 24
Die Persönlichkeit in der Schauspielkunst (O. Neumann-Hofer und O. Schubert) . . L 4 49a; S 7 108
Weg mit der Theaterzensur! (F. Lange . . . R 4 56a
Marionettenspiele . . . . . R 6 89
„Der dumme Kerl, der Dichter" (L. Hartmann) L 7 97
Ein Spielplan für das deutsche Theater (E. Wolff) L 10 145
Lustspiel und Posse (F. A.) . . . . . L 13 193
Kritik und Raisonnement (O. Neumann-Hofer) R 14 214
Die Münchener Shakespeare-Bühne (Drach und L. Hartmann) . . . . . R 15 228
Eine „neue Schauspielkunst" (H. Bahr) . . . R 16 246
Der Schauspielerkultus (O. Felsing) . . . . R 17 262
Drama und Publikum (L. Lier) . . R 18 278; R 19 293
Das dritte Drama (A. Dresdner) . . . . . L 19 289
Ludwig Chronegk . . . . . R 20 314
Die Wiener Claque . . . . . R 20 314
Das Ende des Bühnenkrieges (G. Köberle) . . L 21 321
Der Realismus auf der Bühne (G. Schwarzkopf) R 21 325
Selbstverteidigung der Freien Bühne in Berlin (O. Brahm) . . . . . R 23 339

002579

Digitized by Google

Musik.

Richard Wagner und die Konservatorien . . . R 1 9
Technische Vorbildung des Bühnen-Sängers . . R 2 25
Das deutsche Volkslied ein Aschenbrödel . . . R 3 56
Über die Operette . . . . . R 5 72
Der gegenwärtige Stand der Harmonienlehre (C. Eitz) R 8 118
Die Kammermusik nach Beethoven (R. Pohl) . R 9 136
Die Einführung Wagners in Frankreich . . . R 10 153
Der Begriff „Musikalisch" (O. Bie) R 10, 154; R 11 170
Die deutschen Männergesangvereine (K. Goepfart) R 11 169
Richard Strauß . . . . . R 14 215
Die deutschen Militärkapellen (K. Homann) . . R 18 281
Die Aufgabe der Konservatorien (E. Krantz) . R 19 294
Vers oder Prosa für den Text einer Oper? . . R 20 314
Über Konzertprogamme . . . . . R 22 342
Bayreuth (X) . . . . . L 23 353
Jakob Meyerbeer . . . . . R 24 376

Bildende Künste.

Hans von Marées (H. Janitschek) . . . . . R 1 10
Der Ebbestand der Berliner Kunst (Perfall) . . R 1 11
Kunst und Schule (P. Schumann und B. Haendcke) L 2 17; S 9 139
Die Hochschätzung der Allegorie in der Plastik (O. Bie) . . . . . R 2 27
Vom Nackten in der Malerei (F. Ostini) . . . R 3 57
Der neue Böcklin (U. Klein) . . . . . R 4 58a
Bunt oder Einfarbig? (F. Offermann und P. Schumann) . . . . . L 5 65; S 8 122; S 13 203
Zur Reform der Kunstausstellungen (O. Bierbaum) R 5 72
Über die modernste Kunstkritik (Perfall) R 5 73; R 7 107
Vom modernen Kunst-Bazillus (A. Ilg) . . . R 7 104
Das „Verillustriren" der Poeten (G. Oertel) . R 8 116
Der protestantische Kirchenbau (E. T.) . . . . R 8 118
Die Entwickelung der Architektur Berlins (E. Bechler) . . . . . R 8 119
Zur Frage einer deutschen Akademie in Rom (W. Porte) . . . . . L 9 129
Kirchenbauten in England und Deutschland (C. Gurlitt) . . . . . R 9 138
Karl Stauffer . . . . . R 10 155
Ernest Meissonier . . . . . R 10 155
Die Kunst auf den öffentlichen Plätzen Berlins (P. Roland) . . . . . R 10 156
Carl Eduard von Liphart und Giovanni Morelli (W. v. S.) . . . . . R 12 187
Friedrich von Schmidt und Theophil von Hansen R 12 187
Moderne Bilder in unsern Familienblättern (v. S.) R 13 201
„Ist die Architektur eine Kunst?" (K. Erdmann) L 14 209; S 20 316
Die Grabskulptur in der Gegenwart (C. Masner) R 14 216
Der Naturalismus und die Kunstrezensenten (H. Eichfeld) . . . . . S 14 219
Die Aufgaben der graphischen Künste (A. Springer) R 15 232
Berlin und München . . . . . R 15 234
Gotik und Renaissance (F. Unding) . . . . . L 16 241
Das kleine Haus (H. Schliepmann) R 17 265; R 18 283
Anton Springer (P. Schumann) . . . . . R 18 281
Über die Entwickelung der Landschaft in der Malerei (Lichtwark) . . . . . R 18 284
Die diesjährigen Pariser Jahresausstellungen (Perfall) . . . . . R 19 298
Der Wettbewerb um einen Kirchenbau . . . R 20 315
Über die optischen Täuschungen im Dienste der bildenden Kunst (W. Körber) . . . . . R 20 316
Was hat unser Jahrhundert der Baukunst gebracht? (Th. Unger) . . . . . R 21 329
Die Momentaufnahmen und die Kunst (O. Panizza) R 22 346
Über den Begriff „Malerisch" (H. Eichfeld) . . S 22 348
Zum Schwindel mit alten Bildern . . . . . R 23 364
Ernst Julius Hähnel . . . . . R 12 186; R 17 264
Die zweckmäßige Einrichtung großer Museen . R 24 377

Kunstbandwerk und Vermischtes.

Unsere Schulstuben . . . . . R 3 58
Unser Zimmer (H. Schliepmann) . . R 11 171; R 12 188
Die Forderung nach einer Volkskunst . . . . R 14 217
Über Bauernhäuser (H. Steinhausen) . . . . R 16 249
Volkskunst (F. A., A. Ilg. und Xanthippus) L 20 305; S 21 332
Streifzüge auf Gartenbauausstellungen (R. Mielke) L 22 337
Ein deutscher Bund zur Bekämpfung der Modefrevel . . . . . R 22 347

Lose Blätter.

Zwiegespräche (K. Woermann) 5 74
Das Museum in Weimar, Goethe und Mozart, Die Seichtheit unserer Operntexte, Ausdruck und Technik (H. Helferich) 8 123
Sinnreiche Gedanken bei Betrachtung eines antiken Thontellers (F. A.) 13 202

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

1. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2 1/2 Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Das Schema in der Kunst.

Einen bedeutenden Bildhauer führte seine Persönlichkeit dazu, in der Schönheit der griechischen Formengebung sein Ideal zu finden. Trotz dieses Dranges durchaus selbständig, mit klarem Auge auch für die Natur begabt, kräftig im beseelenden Empfinden, gab er uns in den Jahren seiner Vollkraft Gebilde, die in der That Neuschöpfungen im Sinne seines Ideales sind: sie leben vom Kopf bis zur Sohle, und der schöne Fluß ihrer Glieder und Gewande thut ihrer Ganzheit, ihrem Einessein von Wesen und Erscheinung, ihrer Wahrheit nicht Eintracht. Wie aber der Künstler älter ward, wie seine Aufträge sich mehrten, die Zahl seiner Schüler anschwoll, seine Kraft sich minderte, ging eine Veränderung mit ihm vor, die typisch ist. Ihm ward der Linienfluß der Gestalt zur Haupt-, nein, zur einzig wesentlichen Sache. Gesetzt, einer seiner Schüler hatte unter seiner Aufsicht etwa eine Mänade zu bilden. Der Meister besah das Werk, lobte, tadelte, besserte nur nach dem einen Gesichtspunkte, daß der Rhythmus der Glieder, die Schönheit des Umrisses wohlgefällig erreicht werde. Noch ein paar Jahre später: da stört' es ihn schon, wenn der Schüler nur andere Verbindungen der Gliedmaßen, andere Stellungen in schönen Linien hervorbringen wollte, als sie an guten Beispielen zu beobachten waren. Die Gewandmotive nun gar wurden nach der schönen Linie komponirt, ohne daß man sich viel kümmerte um die Möglichkeit solcher Falten bei eben dieser Stellung, noch selbst um die Möglichkeit solcher Falten bei einem solchen Gewandstück überhaupt. Aber mehr. Waren Haltung und Gewand der äußeren Wohlgefälligkeit zu Liebe so gründlich verändert, daß von der jauchzend herschwärmenden Mänade nur noch im Gesicht etwas zu ahnen war, so sagte der Lehrende: es braucht ja keine Mänade zu sein, nun ändern Sie noch einiges im Gesicht, sehen Sie, dann giebt's eine schöne Muse. So war ihm recht eigentlich das Gewand der Helena zur Helena selber geworden, rein nach äußerlichen Rezepten kam schließlich ein Etwas zu Stande, dem der Gegenstand nur zum Vorwand seines Daseins diente, statt eines eine Anschauung charaktervoll und schön verkörpernden, in der Erscheinung eine Seele darlegenden Kunstwerks. Das Ideal eines in herrlichen Formen sich bewegenden Leibes war Schema geworden.

Daß der Meister selber sich dieser Umwandlung nicht bewußt ward, ist selbstverständlich. Aber auch die Zuschauer wurden ihrer nur zum kleinsten Teile gewahr. Man spricht nach wie vor von der „idealistischen" Kunst jenes Mannes, als entspreche sie noch der früheren, und während nun seelenlose Oede aus seinen Arbeiten gähnt, bewundert man ihre Idealität. Gleich der Wahrheit ist auch die Schönheit ewig. Wie aber ein zeitgenössischer Schriftsteller mit Recht sagen durfte, daß die „Wahrheiten" im Lauf der Geschichte zu Unwahrheiten werden — die Anwendungen jener Wahrheit nämlich auf die Verhältnisse, weil diese Verhältnisse ewig wechseln — so werden auch die „Schönheiten" mit der Zeit zu Unschönheiten: was als vollempfundene Schöpfung eines Künstlers der Verwirklichung seines „Ideals" nahekam, im Alltag der Wiederholungen wird es zur äußerlichen Manier. Wenn die „Wahrheiten", sagt jener Schriftsteller, allgemein anerkannt sind, haben sie bereits aufgehört, Wahrheiten zu sein. Wenn die „Schönheiten", darf man im angedeuteten Sinne mit gleichem Rechte hinzusetzen, allgemein anerkannt sind, haben sie meist schon aufgehört, Schönheiten zu sein. Wir sprechen natürlich nicht von einzelnen schönen Werken, die mit der Zeit erst zur Geltung

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

kommen, wir sprechen von geistigen Strömungen, von „Richtungen“ in der Kunst, denen es im Allgemeinen genau so geht, wie dem Schaffen jenes einzelnen Mannes.

Was auf vielen unserer Akademien noch als idealistische Kunst durch die Lehrsäle schleicht, ist solch ein Gespenst eines einstmals Lebendigen. Er, der dieses Lebendige ehedem schuf, der Drang, die Formenhoheit der griechischen Antike uns wieder zu gewinnen, er wird immer dann und wann auftreten in Menschen, welche die Natur ansehen mit Augen gleich denen der Griechen, voll innigen Schönheitssinnes. Der Greis aber, der nicht mehr empfinden kann, was einst den Mann, die Schule, die nicht mehr empfinden kann, was einst die Gründer der Schule zu wahren „idealistischen“ Schöpfungen befähigte: die Durchgeistigung der Natur durch eine für formale Schönheit höchstempfängliche Persönlichkeit — der Greis oder die Schule, die glauben schon durch Nachahmen von schönen Stellungen und Motiven „idealistisch“ weiterschaffen zu können, sie pflegen eine Kunst der angezogenen Kleiderständer. Nur ein Zufallsname, der nicht im Geringsten die Sache deckt, ist für sie die Benennung „idealistisch“ — der Idealismus im Sinne derer, auf die sich berufen, lebt in Männern wie Arnold Boecklin, Adolf Hildebrand, Hans Thoma, welche die Natur in der That zu beseelen vermögen, wie es die Alten thaten, — nicht lebt er in ihnen, die Schematisten sind.

Idealismus und Realismus sind Schlagworte ohne Sinn, wenn sie als Gegensätze gebraucht werden; auch das, was wir „Realismus“ nennen, ist idealistisch, wenn es Kunst ist. Der schroffste Naturalist unter den Malern sieht eben darin sein Ideal, die Natur darzustellen, genau wie sie ihm erscheint, „gesehen durch ein Temperament“, wie Zola sagt. Wie seinem Widerpart droht aber auch dem Naturalismus das Schema, sobald sein Salz dumm wird. Die Leute, welche uns auf wandgroßen Leinen immer wieder Holzschuhe und rote Ziegelfußböden, kalkiges Licht und blöde Gesichter vorführten, deuteten darauf, wie schnell das Empfinden auch hier in Manier aufgehen könnte. Die Raschheit aber, mit der diese schlimmen Keime wieder verdorren, weist auch auf das „Antiseptikum“ gegen derlei Fäulnis hin: die frische Luft, die den Jungbrunnen der Natur umweht.

Ich habe zwei Beispiele aus den Gebieten der bildenden Künste gewählt, natürlich böte auch jede andere Kunst, ja jedes andere Lebensgebiet Exempel. Man denke an die Formalisten in der Poesie. Hölderlin war einer, der in der That auch die Form mit griechischem Sprachgeist empfand — „Hyperions Schicksalslied“ z. B. wird schön bleiben, so lange deutsche Dichtung genossen wird: ein Seelenleben drückt sich auch in seiner Form höchst charakteristisch aus — so spüren wir Lebensodem. Und was ist jetzt aus den Formalisten geworden? Man lese etwa ihre Rezensionen, die zum großen Teile nichts weiter sind, als meistersingerliche Vergleichungen, ob der Gesang auch mit der Regel stimmt, ob die Prosodie auch klappt, ohne Gefühl davon, daß in der Kunst nicht die Regel die Kunst regeln soll, sondern die Kunst die Regel. Ein anderes Beispiel: der Naturalismus in der Literatur. Wie viele Köpfe schematisiren ihn bereits, indem sie glauben, schildere man nur Unfläthigkeiten und Häßliches, so schreibe man dem naturalistischen Ideale gemäß. Ich erinnere ferner an jene Richtung in der Musik, welche die klassischen Formen schematisch wiederholt und dabei klassisch zu schaffen glaubt. Ich erinnere an jene Schauspieler, ... nein, ich erinnere an keinen weiter, denn die Beispiele laufen jedem Leser zu Dutzenden vors Auge, ohne daß sie gerufen werden.

Worauf ich hinaus will: wir sollten in der Kritik den albernen Zwist um Idealismus, Realismus, Naturalismus usw. usw. nun wirklich endlich einmal aufgeben oder doch so lange verschieben, bis wir — „unter uns Lebendigen“ sind. Welcher künstlerischen Partei auch unsere Neigungen angehören, wir müssen uns doch darüber klar sein, daß auch auf der andern Seite Lebensvolles geschaffen werden kann, und das Lebende hat ein Recht zum Dasein. Muß ein Streit um den Vorrang sein, nun, so können wir ihn ausmachen, wenn wir mit Wichtigerem fertig sind. Zunächst aber: schaffen wir die Puppen weg, die uns allen im Wege stehen, die Automaten, die uns als Lebewesen gezeigt werden, die Schemata, vor denen wir das Knie beugen sollen als vor Idealen. In jeder Kunstrichtung treten ihre Priester auf. Sie halten uns Fetische vor, wenn wir zur Gottheit beten wollen, und sind als innere Feinde gefährlicher, als die äußeren.

Rundschau.

Dichtung.

* **Erzählende Dichtungen. II.** — Das Buch der W. von Hillern bringt mich auf einen in der Tendenz verwandten Schriftsteller, einen ihrer Lehrer, von denen ich neulich sprach, — auf Heinrich Hansjakob. Man hat in letzter Zeit viel Aufhebens von ihm gemacht. Es braucht einer nur in einem Dutzend Vorreden zu sagen: Was die Andern bieten, glänzt zwar, ist aber doch nur Talmi, meine Sachen glänzen nicht, sind auch mit Schlacken vermischt, aber im Kern sind sie ächtes Gold — er wird immer Leute finden, die ihm das wörtlich glauben und es ihm nachsprechen, mündlich und schriftlich. Und er darf selber nur die Schlacken gehörig betonen, so glauben sie um so gewisser an sein Gold. In diesem Sinn hat Heinrich Hansjakob gezeigt, daß er ein rechter Schlaumeier ist. Doch giebt es auch Menschen — sogar Kritiker — die nicht nach dem vorgesetzten Wort, die nach dem Werk urteilen. Oft richtet das Wort sich von selber. In der Vorrede zu seinen „Wilden Kirschen“ — wie alle seine spätern Bücher bei Weiß in Heidelberg erschienen — vergleicht Hansjakob sich mit Auerbach und Rosegger. Er meint, jene seien Dichter, er nicht; die Volksgestalten jener seien poetischer, die seinigen aber wahrer; jene sähen das Volk durch ihre Phantasie und thäten, indem sie es darstellten, von dem Ihrigen hinzu; in seinen Büchern aber erscheine das Volk, wie es leibe und lebe. Man sieht, Hansjakob traut sich viel zu und verspricht viel, bei aller scheinbaren Bescheidenheit. Bei seinen Worten wird man an das Riesenfräulein

Digitized by Google

von Burg Niedeck im Grimmschen Märchen erinnert. Das stieg von seiner Burg hernieder auf> Feld und las alles auf, den Bauern und seinen Pflug, Knecht, Magd, Ochs und Esel, und trug's in seiner Schürze heim und zeigte es seinen Gespielinnen. Jedenfalls glaubt Hansjakob, es ganz ebenso machen zu können. Er scheint keine Ahnung davon zu haben, daß nur Märchen-Riesenkinder und — Dichter solcher Wunder fähig sind. Und Hansjakob will gar kein Dichter sein. Die andern aber müssen die schönen Sachen fein stehen lassen; sie können höchstens ihre Bemerkungen darüber machen, oberflächliche oder tiefe, dumme oder gescheite, langweilige oder geistreiche. Das kann auch Hansjakob. Und er sagt neben viel, sehr viel Geringfügigem auch Bemerkenswertes. Oft hat er sogar überraschende Aussprüche. Was er sagt, ist nicht immer neu; aber es ist, wenigstens in den meisten Fällen, selbst gedacht und empfunden, selbst erlebt, besonders was er seinem Meister Alban Stolz nachredet, an welchem er mit Vorliebe die Unarten nachahmt, z. B. das ewige Rühmen seines eigenen Stils in negativer Form. Sonst sagt er Manches mit guter Art; er ist nicht ohne Humor. Wo er aber dichterische Gestaltung versucht, weil ihn der Stoff dazu verführt, wie im „Närrischen Maler" in den „Wilden Kirschen", da stümpert er und bleibt selbst hinter dem Mittelmäßigen zurück. Ueber seine Kinzigtäler redet er blos, aber sich selber zeigt er uns und deckt uns sein ganzes Innere auf, auch da, wo er es zu verdecken glaubt. Er ist subjektiv in jedem Wort, und Heine und Byron sind seine Lieblingsdichter. Leider enthüllt er in seiner Persönlichkeit Dinge, die nicht anmuten. Der Tieferseheude kann nicht verkennen, daß Hansjakob im Grund der Seele ungläubig ist und zwar mit Bewußtsein. Das braucht ihn nicht zu verhindern, den Glauben im Volke nützlich, schön, auch poetisch, sogar notwendig zu finden; aber verhindern müßt' es ihn, von offen Ungläubigen wie von Lumpen zu sprechen. Darin handelt er „pfäffisch". Hansjakob ist in diesem Sinn typisch, ich hätte mich sonst nicht so lange bei ihm aufgehalten.

Auf die letzterschienenen Schriften, „Dürre Blätter" und die unveränderte zweite Auflage von „Aus meiner Jugendzeit", näher einzugehen, erlauben weder Raum noch Aufgabe des „Kunstwarts". Nur eine höchst widerwärtige Unart, die sich durch fast alle seine Bücher hindurchzieht, soll noch erwähnt werden: Das endlose Schimpfen auf die Schriftstellerei, die er doch selber fleißig treibt. Hansjakob kommt sich damit sehr bedeutend vor; er gefällt sich überhaupt gern in derartigen Koketterien, er merkt nicht, daß er damit nur seinen französischen Namensvetter Jean Jacques kopirt. Und die Sache ist im genialen Original schon sehr wenig erquicklich.

Von einem fast noch unbekannten Schriftsteller sind in einem ebenso unbekannten Verlag zwei Bücher erschienen, die sehr bemerkenswert sind. Der Verleger heißt Ad. Zoberbier in Berlin, der Verfasser Heinz Towote. Diesem jungen Mann kann man, ohne Prophet zu sein, eine glänzende Zukunft voraussagen. Seinen Werken haften noch Schlacken der Jugendlichkeit an; aber schon verfügt er über einen Stil, wie er nur großen Schriftstellern eigen ist Und das will viel heißen. Ueber seine Skizzen, „Fallobst, wurmstichige Geschichten", habe ich mich bereits an anderm Orte ausgesprochen. Ich war damals begierig, wie das Talent, das mir aus den kleinen, farbigen, frischen Bildchen so kräftig entgegengetreten, sich in einem großen, einheitlichen Werke bewähren würde; ich war nicht sicher. Das Lesen des Romans „Im Liebesrausch" hätte hohe Erwartungen befriedigt. Einige Beurteilungen des Romans, die ich gesehen habe, fanden seinen Schwerpunkt in der folgerichtigen Durchführung und Lösung des Hauptgedankens, des Themas, wie man zu sagen pflegt. Ich finde nicht, daß die Logik des Gedankens immer den strengsten Forderungen entspricht; ich finde nicht einmal, daß die Hauptperson, die Heldin, in der Zeichnung immer ganz so herauskommt, und klar, wie der Dichter sie gedacht hat; ich lege mehr Wert auf die Ausgestaltung im Einzelnen. Diese beschreibt hie und da einmal zu viel, ich meine zu viel außer Bezug zu äußern und innern Vorgängen. Manchmal auch sind die letzteren zu breit entwickelt. Der Verfasser will zuviel sagen. Solche Stellen haben dann etwas Lahmes, Schleppendes, sie wirken ermüdend. Sie sind jedoch selten. Im Ganzen ist viel Fluß und Bewegung in der Darstellung, und die einzelnen Szenen sind von farbiger Lebenswahrheit, sind dichterisch geschaut. Zum Besten gehört die Jugendgeschichte der Heldin; mit geringen, knappen Mitteln wird hier Hohes erreicht. Zu Zwecken, die außer der Handlung liegen, wenn man so will, aber mit großem Geschick und viel künstlerischem Takt ist der Maler Lautner eingeführt und behandelt. — Und am ganzen Buche ist es wieder der Stil, den ich vor Allem bewundert habe. Der ist durch und durch modern, selbständig, knapp, ohne geschmacklose Kraftausdrücke und Uebertreibungen, eher etwas zu nüchtern, stellenweise. Das ganze Buch enthält kein einziges Ausrufungszeichen, und dies kann nicht genug gelobt werden. Noch ein anderes Stück alten Zopfs, rein äußerlicher Natur, ist abgeworfen mit den überflüssigen Gänsefüßchen beim Zwiegespräch. Tadelnswerte Erscheinungen sind dann um so auffallender. Dem Gesagten zum Trotz kommen, jedoch nicht sehr häufig, konventionelle Wortzusammenstellungen vor, denen ein phrasenhafter Anklang innewohnt. Sie haben mich jedesmal verwundert; denn das Streben des Autors, sich von ihnen ganz besonders zu befreien, ist unverkennbar. Towote schreibt: Unsere moderne Kleidung täuscht furchtbar. So spricht der gemeine Mann, meinetwegen auch der Gebildete im gemeinen Leben. Der gute Schriftsteller schreibe: Unsere moderne Keidung täuscht, fertig. Er sagt damit mehr. Bei einer Anzahl von Fremdwörtern zweifelt man, ob sie mit Bewußtsein gewählt worden sind; ich konnte keinen innern Grund für ihre Wahl erkennen. Ein Wort, wie „chaperoniren", ist in der eigenen Rede des Dichters im höchsten Grad verwerflich. Oefter erscheint die Häufung dreier Infinitive mit vorausgesetztem „haben"; das ist auch Zopf, den unsere Sprache überwinden muß. „Geblattes" statt Blattwerk, Laubwerk kann ich nicht glücklich finden, und „nach hier" statt hierher, ist ein sehr tadelnswerter Berolinismus. Für Viele sind das Geringfügigkeiten, für das Gewissen eines guten Stilisten giebt es keine solchen. — Noch eine Bemerkung von allgemeiner Bedeutung. Towote lobt die „Alexandra" von Voß, oder läßt sie loben, tadelt aber, daß noch viel „romantisches Geklimper" darin vorkommt. Denselben Tadel könnte Einer seinem Buch gegenüber aussprechen. Nach meiner Meinung sagt er ihm damit ein Lob; denn zu den „dichterischen Geschäften" gehört es auch, an den Weltdingen Seiten und Innerlichkeiten zu sehen, die nicht jedes Auge gewahr wird, und sie darzustellen, dem Fähigen zum Bewußtsein zu bringen. Man hat das schon eine besondere Poesie genannt, auch Romantik. In diesem Sinn kann Romantik nichts Schlimmes sein. Wer sie nicht besäße, wäre kein Dichter, und einige, die freiwillig darauf zu verzichten vorgeben, täuschen sich selbst. Towote meint aber vielleicht die falsche Romantik, nicht diejenige, welche die gesunde, dichterische Phantasie mit dem Leben in hingebender Liebe gezeugt und geboren hat, sondern die destillirte, die nicht aus erlebten, sondern aus überkommenen Anschauungen besteht, die nicht vom Leben, sondern von Büchern stammt. Und eine Gestalt des Towoteschen

Digitized by Google

Buches, eine Nebenfigur, habe ich im Verdacht, von dieser Art zu sein, wenn auch nur in ihrer äußern Zeichnung; ich meine den hannoverschen Juden. Benno Rüttenauer.

* **Neuere Lyrik. I.** — Gedichte Bruno Eelbos („Sonnige Tage", Haessel, Leipzig), Frieda Ports („Gedichte", Hertz, Berlin) und Carl Weitbrechts („Sonnenwende", Bonz & Co., Stuttgart) sind es, die mir heute zur Besprechung vorliegen, und ich habe sie damit in der Folge genannt, wie sie sich ihrer dichterischen Bedeutung nach mir unwillkürlich anordnen.

Bruno Eelbo ist ein gefälliges Talent, ein Mann von gesundem, warmherzigen Gemüt, formgewandt, und er besitzt auch seinen Teil anmutiger Phantasie. Da es den Poeten immer am angenehmsten sein muß, zu hören, welche von ihren Gedichten dem Leser am besten gefallen, so schicke ich gleich voraus, daß mir die Nummern: „Die Sage von der blauen Blume", „Das einsame Grab", „Der alte Junggesell" und das humorvolle „Der Pulverwurm" die liebsten sind. Hier finden sich die notwendigen Bestandteile zum Dichterischen beisammen: originaler oder glücklich erneuter Stoff, Formgewandtheit, bewegliche Entwickelung, Anschaulichkeit, endlich Einheitlichkeit in Stimmung und Handlung. Im Uebrigen zeigt sich Eelbo allzusehr von der Schule der „Fahrenden" beeinflußt, jener minniglichen Sänger von Liebe und Lebenslust, deren Geklingel auf die Dauer ermüdend wirkt, wie endlose Tanzmusik. Es ist meist blutwenig, was an Gehalt hinter diesen Sächelchen steckt. Eelbo hat z. B. den Gedanken: ich bin alt, aber mein Herz ist jung geblieben: ein altbeliebtes Dichterthema bekanntlich. Ich sage auch gegen dieses Thema nichts, es wird dauern, so lange es Dichter giebt. Es handelt sich nur darum, den Stoff persönlich zu vertiefen. Eelbo besitzt aber nichts als den Gedanken, den er nun mit einigen poetischen Bildern behängt, die an sich zum Teil ganz hübsch sind, aber die Dürre dahinter nicht zu verschleiern vermögen. Ich führe das Gedicht als ein Beispiel dafür an, was seinem gefälligen Schein nach für Poesie gehalten werden kann, in Wahrheit aber ein bloßes Bildersammelsurium und übrigens Reimklingelei ist.

Späte Liebe.

Wieder, Göttin, blickst Du unter Rosen
Heiß mich an!
Schone mein, es blühn die Herbstzeitlosen
Leis heran. —

Durch die goldnen Locken Silberranken
Webt die Zeit,
In die Stirn die Runen der Gedanken
Gräbt das Leid.

Ach, das Haupt, das sorgenvolle, arme,
Ward wohl alt,
Aber nimmer wird das Herz, das warme,
Hart und kalt.

Mein Haupt ward alt, aber das warme Herz wird nimmer kalt! Das der dürre Stock, an den einige poetische Lieblichkeiten gehängt werden, denen ihr selbständiger Wert je nach Verdienst unbenommen bleiben soll. — Freilich wurde dies Gedicht nur als warnendes Exempel für eine Gattung herausgegriffen, die Eelbo unter anderen Gattungen pflegt.

Dagegen ist Frieda Port eine Dichterin anderen Schlages. Sie ist ganz Persönlichkeit. Ihre Dichtung ruht auf ihren Erlebnissen. Ein Gemüt thut sich da auf, in dem frauenhafte Innigkeit mit männlicher Willensstärke sich paart. Das macht die Lektüre ihrer Dichtungen so genußvoll; wenn man zur letzten Zeile gelangt ist, erinnert man sich zunächst an nichts Einzelnes, aber man hat das Gefühl, einem erschütternden und versöhnenden Schauspiel beigewohnt zu haben: dem Weben und Leben einer wahrhaften Seele. Mir ist selten eine in der überwiegenden Mehrzahl ihrer einzelnen Teile so gleichwertige Sammlung vorgekommen, wie die in Rede stehende. Die Dichterin greift ein persönliches Erlebnis auf — ein unwichtiges ist es nie, da bei einer so voll und kräftig empfindenden Natur das gar nicht möglich ist, — sie ordnet es künstlerisch zurecht, bringt es in Verse, und das Gedicht ist geboren. Unter einem gewissen Gesichtswinkel betrachtet, ist also ein Tadel dieser dichterischen Individualität kaum denkbar. Sie steht immer auf der Höhe ihrer Aufgabe, und ihre Aufgaben sind wichtige. Und doch, in dichterischer Absicht macht sich ein Mangel fühlbar. Man sieht wenig Farbe. Die Verse geben den Gedanken immer vollkommen; aber vielleicht könnten diese Gedanken mehr Fleisch haben, mehr Bild, runder, farbiger sein, und die Verse melodischer, stimmungsduftiger. In der Portschen Sammlung bin ich einem Gedichte begegnet, das sich auf dem Gebiet der Gestaltenschöpfung bewegt. Da war es mir interessant, der Dichterin zuzuschauen. Man prüfe es selber einmal:

Mittagszauber.

Ergieb dich, wacher Menschensinn,
Wie alles andre Leben thut,
Dem Sonnenzauber gieb dich hin!
Das ganze Thal in Mittagsglut.
Die Nixe lauscht,
Wie mächtig rauscht
In Einsamkeit die Flut,
In der sie schmachtend ruht.
Und tief im Berg
Hörst Du den Zwerg
Geheimes schaffen?
Das klingt und rollt!
Ist's Eisen zu Waffen,
Ist's Silber und Gold
Zu reichen Geschmeiden,
Daran sich die Augen der Schönen weiden?
Und droben auf breiten Lärchenzweigen
Wiegt sich der heimische Nymphenreigen.

Glaubt einer an die Nixe und den Zwerg? Ich thu es nicht. In einem See braucht nicht so ohne Weiteres eine Nixe zu sein, und in einem Berge nicht immer ein Zwerg. Erst heißt es die Luft schaffen, in der diese Wesen gedeihen. Wie diese Luft fabrizirt wird, darum habe ich mich hier nicht zu kümmern; eine gewisse Malerei und Melodik ist dazu nötig, ein gewisses Schauen. Man muß den Eindruck erhalten, daß der Verfasser auch wirklich gesehen habe, was er da schildert. Ja, der heimische Nymphenreigen, der sich auf „breiten Lärchenzweigen" „wiegt", der ist gesehen, an den glaube ich; nur sehe ich sie auch etwas frösteln, die zarten, denn die richtige Luft wurde ihnen nicht vorbereitet.

Alles in Allem muß Frieda Ports Buch zu den hervorragenden Erscheinungen der neueren Lyrik gezählt werden. Der Zyklus „Tagebuchblätter" enthüllt uns die ganze Keuschheit und Tiefe einer liebenden Frauenseele; aus den übrigen Abschnitten des Buches nenne ich als besonders reizvoll: „Das war die Sonne", „Stimmen der Nacht", „Die Geweihten", „Ein Augenblick", „An die Schwestern", „Lied der Unglücklichen", „Frühlingsschwermut", „Die Flamme".

Eine wahrhaft erquickende, aufrüttelnde, stählende, markigmannhafte Natur ist Carl Weitbrecht. Etwas von einem Dichter, wie ihn unsere eiserne Zeit erfordert. Kein lärmender, neuerungssüchtiger, sondern der ernste, tiefe, besonnene Mann, der zunächst in sich selber Ordnung zu schaffen sucht, um dann den Irrenden da draußen mit Rat und That desto sicherer beistehen zu können. Leben und Dichten sind bei ihm eins, und ein Gedicht hat ihm keinen Wert, wenn es nicht eine Abfindung mit einem Irrtum, nicht ein fühlbarer Trost für eine ringende Seele ist. Gedicht ist ihm versöhnter Kampf. Er wühlt auf, um wieder zu vereinigen; oder, wo er vor

Digitized by Google

Rätseln steht, wo ihm das versöhnende Wort gebricht, da giebt er uns das Gefühl seiner warmherzigen Natur, da ist er selber die Lösung: in der Thatsache seines anfühlenden, mitleidenden Verständnisses beruht sie. Eine so ernst und tief gestimmte Persönlichkeit schafft nichts Geringes; was sie liefert, ist schon interessant um ihrer selbst willen. Wie man bei Vischer weniger um die Richtigkeit dessen bekümmert ist, was er sagt, sondern darum, daß er es und wie er es sagt, so auch bei Weitbrecht. Man kann sich oft melodischere Gedichte denken, als die seinen, so viel sie aber an Melodie gewinnen, würden sie an Kernigkeit verlieren; womit nun nicht gesagt sein soll, daß Weitbrechts Gedichte unmelodisch wären. Auch diese Gebilde gelingen ihm, die Seele und Musik sind, die selbstverständlich berühren, als hätten sie den poetischen Boden bestanden seit immer. Davon am Schluß eine Probe! Gedichte aber, in denen die Weitbrechtsche Art sich am vollkommensten ausprägt, wären etwa die beiden „Studium" und „Am Mühlenteich", Zeugnisse edelsten Menschentums; schön nach Stimmung und Bildlichkeit sind „Einer Toten" und „Die Sonne gleißt"; „Unsterblichkeit" zeigt, wie der Dichter auch das Abstrakte mit Anschaulichkeit zu verschwistern vermag; ein herzerfrischendes Donnerwetter in Vischerschem Geschmack ist die „Epistel"; und wie vieles wäre nicht sonst noch hervorhebenswert! Einen Weitbrecht genießt man aber besser im Ganzen. Das den Gedichten angehängte Drama „Sigrun", um's Jahr 9 n. Chr. spielend, enthält wohl allzuviel Tragik aufeinandergehäuft, wodurch das Interesse zersplittert wird. Auch stehen uns diese Figuren, denen ein Menschenleben bald die Bedeutung einer Fliege, bald eines Gottes besitzt, mit ihrem Fühlen allzufern. Der Sprache wäre schmucklose Einfachheit und Kraft nachzurühmen.

Weitbrecht sollte gekauft werden. Vor Allen den ringenden Seelen sei er warm ans Herz gelegt. Und hier das Gedicht, dessen ich eben gedachte.

Nirgends mehr ein Sonnenschein,
Alles grau und still,
Kaum ein Blatt noch rauscht darein,
Das zur Erde will.

Kühle Luft und müde Ruh,
Alles geht so hin,
Langsam, klaglos, immerzu —
Ich so mittendrinn.

Freudenarm und leidensfatt
Ist mein Herz und still —
Nur zuweilen rauscht ein Blatt,
Das zur Erde will. Ulrich Klein.

* **„Die Scheu vor der Tendenzdichtung"** überschreibt Otto Ernst einen längeren Aufsatz (Mag. 27 f.). Der Durchschnittsverstand, so führt er aus, verlange die dichterische Behandlung von Gebieten, „die nach seiner Meinung eine Tendenz überhaupt ausschließen, wie das erotische, die Naturschilderng und das Stimmungsbild, das historische Epos, die objektiv typisirende Charakterzeichnung. Von jeder anderen Dichtung aber verlangt er, daß sie allgemeine «ewige» Ideen verkörpere, daß sie Gedanken und Gefühle variire, die die Menschheit gewissermaßen ein für alle Mal bewältigt und zu ihrem festfundirten Vernunftkapital geschlagen hat." Aber nicht einmal die Liebes- und Naturpoesie schlösse ja die Tendenz je nach Anschauung, Denken oder Empfinden der dichterischen Persönlichkeit aus, während doch die uralte Frage „was ist Wahrheit?" jeder noch so „ewigen Idee" gegenüber da oder dort von einer Menschenseele aufgeworfen werde.

„Haben wir die Unmöglichkeit eingesehen, zwischen Ideen und Ideen hinsichtlich ihrer Dauerhaftigkeit kategorisch zu unterscheiden, soweit sie in breiteren Strömen ganze Vereine von Geistern, ja, ganze Kreise von Kulturvölkern durchfließen, so wird jenes Unterfangen noch weit entschiedener zurückzuweisen sein, wenn wir die unzählbaren Wandlungen der Ideen in der künstlerischen Individualität in Betracht gezogen haben. Es ist eine banale Wahrheit, daß zwei Menschen von einiger Selbständigkeit niemals vollkommen in ihren Anschauungen übereinstimmen, und wenn man gleich mit geometrischer Bestimmtheit behaupten darf, diese Zwei sind gleich rationalistisch, jene Zwei gleich pietistisch gesinnt, so sind doch die Raum- und Formverhältnisse der Einzelideen und -vorstellungen so tausendfach verschiedene, daß von einer Kongruenz niemals die Rede sein kann. Dazu kommt in unserem Falle, daß, ein Künstler sein, soviel heißt wie: eine starke Individualität besitzen, und daß dies wiederum eine kräftige, scharf umgrenzte Herausbildung einzelner Seelenpartien bedeutet. Danach kommen wir zu dem Ergebnis, daß jedes echt dichterische, eine Idee verkörpernde Werk, in dem ein künstlerisches Individuum sich selbst giebt und mit charakteristischer Deutlichkeit zur Geltung bringt, tendenziös ist und von großen Parteien des Publikums in diesem Sinne aufgenommen wird. Es gehört nicht einmal die Absicht des Kampfes oder der Herausforderung zum Kampfe zu den notwendigen Merkmalen unseres Tendenzbegriffs. Denn allein schon dadurch, daß der Dichter sein Ich mit freudiger Energie in die Öffentlichkeit hinausträgt, ruft er alle kontrastirenden Seelen zum Widerspruch auf. Tausend Belege dafür bietet die tägliche Erfahrung. Abgesehen von den beschränkten Schwätzern, die mit zwergenhaftem Dünkel das Prinzip der kulturellen Arbeitsteilung dahin verstehen, daß ihnen, weil sie nicht produziren können, die Pflicht zu schulmeistern zufiele, abgesehen von diesen, hört man doch auch von den verständigsten Lesern fast nie ein Lob, ohne daß sie ihm eine subjektive Einschränkung hinzufügten, etwa so: Die Gedichte sind vortrefflich, aber die Erotik ist mir zu platonisch; die Epigramme sind köstlich, nur müßten nicht einige die Kirche antasten; den Roman habe ich verschlungen, er riecht allerdings stellenweise nach Byzantinismus; das Drama hat gewaltig auf mich gewirkt, aber der Kommerzienrat ist entschieden übertrieben schuftig, seine Arbeiter sind zu sehr als Opferlämmer hingestellt — usw. in infinitum. Nicht immer freilich drücken sich die Leute so offen und bestimmt aus. Gewöhnlich reden sie von «nicht konvenablen Partien», von «unglaubhaften Vorgängen», von «verzeichneten Charakteren» u. dergl. m. Wir sehen natürlich ab von solchen Aussetzungen, die absolute Berechtigung haben. Hinter jenen allgemeinen Einwänden empfindet man jedoch gewöhnlich sehr bald die Individualseele, die einen Druck empfangen hat und nun emporschnellt. Man denke sich, daß ein Schriftsteller einen sozialen Roman schreibe, der das gegenwärtige Verhältnis zwischen Unternehmern und Arbeitern zum Vorwurf hat. Der Dichter, der wie jeder Künstler niemals Parteimensch sein soll, wird doch selbstverständlich wie jeder andere Mensch Parteimeinungen haben. Wenn er diese gewaltsam unterdrückt und eine Unparteilichkeit heuchelt, die seinen

Digitized by Google

heftigen Sympathien und Antipathien widerspricht, so kann nach meiner festen Überzeugung im günstigsten Falle nur ein geschicktes schriftstellerisches Experiment, nicht aber ein lebendiger dichterischer Zeugungsakt die Folge sein. Jener Dichter nun wird in seinem Roman die größere Hälfte seiner Sympathie vielleicht dem Arbeitgeber, vielleicht auch dem Arbeitnehmer zuwenden. In jedem Falle hat er für den benachteiligten Stand unzweifelhaft eine Tendenzdichtung geschrieben. Verteilt er aber das Recht mit sorgfältig abgewogener Gleichheit auf beide Seiten, so ist er darum nicht besser daran; denn auch die Hälfte des Rechts ist, wie der soziale Kampf täglich beweist, den einen zu viel, den andern zu wenig. Berührt endlich der Dichter diese Fragen überhaupt nicht, sondern giebt er etwa eine obligate Verlobungs- und Heiratsgeschichte mit einer blassen Untermalung von Strikes, Boykotts, Arbeiterrevolten und sozialpolitischen Staatsaktionen, so narrt er seine Leser auf unverantwortliche Weise, wenn er *das* auf dem Titelblatt einen sozialen Roman nennt. Er hat allenfalls die Literatur bereichert, die *den Menschen* zum Gegenstande nimmt, nicht aber diejenige, welche *den Menschen im sozialen Kampfe* darstellt."

Ernst sucht nun das Gesagte an zahlreichen Beispielen zu erweisen. „Aus früher Gesagtem," fährt er dann fort, „dürfte zur Genüge hervorgehen, daß der Dichter, der seiner Zeit genugthun will, tendenziös sein muß, weil er nur seine Individualität bieten *kann*; wir werden nun sehen, daß er es auch sein muß, weil er gerade seine Individualität bieten *will*. Unbedingt ist der produktive Künstler in demselben Maße wie der wissenschaftliche Forscher seinem Publikum gegenüber eine höhere Kulturpotenz. Die Wirkung jedes Knnstwerks ist deshalb wie die Wirkung einer wissenschaftlichen Entdeckung, oder wie die Wirkung einer bedeutsamen politischen, sozialen oder allgemein ethischen That unter allen Umständen eine menschheitlich-pädagogische. Die ästhetische Lust *soll* nicht nur Kultur sein, wie Schiller es wünschte, sie *ist* Kultur. Die kleinste Detailschilderung etwa eines trüben Wassertümpels oder einer bespinnwebten Stubenecke wirkt, wenn sie entsprechend gelungen ist, auf den genießenden Leser unzweifelhaft fördernd; oder bedeutete die Erhöhung der Sensibilität unseres Sehnervs und die beim Kunstgenuß damit verknüpfte Verfeinerung unseres seelischen Empfindens, d. h. *Innenfindens*, etwa keine Förderung im Besitzstande und in der Kraft unseres Ichs? Der Künstler nun ist sich seiner fördernden Wirksamkeit vollkommen bewußt. Von der Konzeption bis zur letzten Handanlegung begleitet ihn das Grundgefühl, daß er der Menschheit ein Neues, Überraschendes, *Förderndes* zu bieten im Begriff sei. Während des Schaffens fühlt er, daß *in seiner Brust die Menschheit wachse*; das eben weitet ihm die Brust zu jenem einzigen, göttlichen Hochgefühl, welches die That, nicht das Gethane begleitet. Ich behaupte, daß niemand den Mut haben würde, künstlerisch zu produziren, wenn ihn nicht die Empfindung stützte, daß er den ideellen Besitzstand der Menschheit und damit ihren eigenen Wert erhöhe. Daß auch der wahre Künstler zu Zeiten in diesem Bewußtsein schwanken und daß er völlig darin irren kann, ändert im Prinzip nichts. Kein Wunder deshalb, daß der Künstler, insonderheit der Dichter, den dieses zu allen Zeiten moderne Bewußtsein hebt und trägt, sich nicht bei den «ewigen, feströhenden Ideen» beruhigt, die mit $^9/_{10}$ Majorität angenommen sind, daß er vielmehr in den neueren, in den *Zeitideen* den geheimnisvollen Pulsschlag des Werdens und Wachsens vernimmt, daß er wie jede stark empfängliche Natur von solchen Ideen auf das lebhafteste ergriffen wird und aus ihrem Anhauch dasjenige empfängt, dessen er ewig bedarf: treibendes, neubildnerisches Jugendleben. So ist es geradezu die Mission des zeitgemäßen Dichters, als ein starkes Individuum in seiner Zeit zu stehen und mit ihr zu gehen, also ein Tendenzdichter zu sein.

Noch aber sind wir nicht ganz mit den Leuten fertig, welche den Begriff der Tendenzdichtung mit «Nathan dem Weisen» identifiziren. Gerade dieses Wunderwerk der menschheitversöhnenden Tendenz soll uns hinüberführen zu dem Gedanken, daß die Tendenzidee einer Dichtung nur dann erträglich und ertragfähig ist, wenn sie in lebendiger Verbindung mit den allgemeineren, fester fundirten Ideen steht, die die Mehrzahl der Lebenden als dem Meere der Ungewißheit abgerungenes, eingedämmtes Land betrachtet. Eine vollkommene und echte Tendenzdichtung soll analog der Metamorphose der Pflanzen eine Metamorphose der Ideen zeigen und die Vielheit der Gedanken und Empfindungen als Verwandlungen weniger Grundorgane, die jüngste Idee als ihre jüngste Erscheinungsform erkennen lassen. Man kann den Tendenzgehalt einer Dichtung auch mit dem rouliren den Gelde vergleichen, das nur dauernden Gewinn erzielt, wenn ein fester Fonds ihm die Kraft des Kredits mit auf den Weg giebt. Dieser Fonds wächst freilich während dessen noch selber durch Zins und Zinseszins. Dadurch aber, daß in der Tendenzdichtung Parteimeinungen, deren Richtigkeit wir vielleicht leugnen, die wir bekämpfen, ja hassen, auf die allgemeinere Grundlage unseres Denkens und Empfindens gestellt erscheinen, kommen wir nicht nur zu einer gerechteren Beurteilung jener Meinungen an sich, sondern werden wir vor allem zur Besinnung auf unser gemeinsames Menschentum und die Liebe zum Nächsten zurückgeführt.

Die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschaun
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.

Ich gestehe, daß mich oft eine Dichtung mit gegnerischer Tendenz, oder, was dasselbe bedeutet, eine Dichtung, welche einen gegnerischen Gesinnungsstandpunkt stillschweigend voraussetzte, wie eine erlösende Macht ergriffen und mich fröhlich und frei dem gesunden Leben zurückgegeben hat, nachdem ich mich an einem Zeitungsartikel von Haß und Ärger vollgesogen und das zerknitterte Blatt von mir geworfen hatte. Wer ist so engbrüstig, daß ihn, obwohl er selbst Atheist, nicht die himmelan ringende Glaubensgewalt eines Bachschen Oratoriums oder die begeisterungdurchglühten Stellen des Klopstockschen «Messias» ergriffen hätten, daß er, obwohl selbst Kosmopolit und Verabscheuer des Krieges, nicht in den Kriegsliedern Körners mitgefühlt hätte, wie im Menschenherzen auch für das Schwert die Leyer gestimmt ist, daß er, obwohl selbst Verfechter des «laisser aller»,

Digitized by Google

nicht schmerzlich getroffen nach seinem Herzen griffe, wenn er in Zolas «Germinal» den Jammer der Arbeitenden und Armen geschildert sieht? Das alles, was in diesen Schöpfungen jauchzt, weint, jubelt, schreit und ringt: es ist ja derselbe Drang nach der Höhe wie in uns! Ja, diese Handlungen, Erzählungen, Schilderungen und Gesänge anders gesinnter Menschen, sie singen, predigen, donnern es uns in Ohr und Herz: jene Menschen atmen, leben und weben im großen All wie du; sie jauchzen in Freude, sie weinen in Betrübnis, sie versenken sich anbetend in die Flammenpracht der aufsteigenden Sonne und springen dem Ertrinkenden nach in die Fluten, um ihn mit eigner Gefahr zu retten! Seltsam, daß man das überhaupt vergessen kann! Und doch vergißt man es! Fremde Träume, Hoffnungen und Wünsche erscheinen uns im theoretischen Meinungsstreit so kalt, so hart, und wir begreifen nicht, wie ein Mensch ihnen Wert beimessen kann; im Kunstwerk aber erscheinen sie in warmer organischer Verbindung mit dem ganzen Seeleninhalt eines Individuums, und wir lernen sie würdigen, ja lieben, — wie Eltern, die nur das eigene Kind liebten, oft jäh und tief den Wert eines fremden Kindes begreifen, wenn sie es zärtlich an die Brust seiner Mutter geschmiegt erblicken. Und vor einem bewahrt die innige Verbindung des Gewordenen mit dem Werdenden den echten Tendenzdichter gewiß: vor kleinlicher Parteiblindheit. Unbedingt versagt die Kunst für kleinliche Tendenzen ihre eigentliche gewinnende Kraft. Wenn ein Poetaster, den ich durch sein Buch kennen zu lernen kürzlich das zweifelhafte Vergnügen hatte, es schmerzlich empfindet, daß die Reformation von einem Mönch, die Einheit des deutschen Reiches von einem Junker herrühre, so verfällt er durch eine solche Jämmerlichkeit der Gesinnung einfach dem Fluche der Lächerlichkeit, auch wenn ihn die Nemesis nicht, wie in diesem Falle, in Gestalt der elendesten Verse ereilt hat.

Unsere Geschichtsschreiber lehren uns mit vielem Nachdruck, daß man die Literatur eines Volkes und einer Zeit nur begreife im Zusammenhang mit dem übrigen geschichtlichen Inhalt der Zeit und der Gesamtentwickelung des Volkes und daß wiederum die Literaturen die wichtigsten Aufschlüsse geben für das Verständnis der Zeiten und Völker. Nun denn, so gestatte man auch den Dichtern und Künstlern der Gegenwart, frisch und mit eigenen Händen und ohne die leidige Furcht, irgendwo einen «Standpunkt» zu verletzen, hineinzugreifen in ihre Zeit! Es ist ein Zeichen eines kleinlichen und beschränkten Geistes, ein Buch deshalb zu vermeiden, weil es konservativ, liberal, sozialdemokratisch, orthodox, atheistisch oder sonstwie ist, und solche Zeichen geschehen noch jeden Tag. So soll denn der Kampf der Meinungen auch in der Kunst toben? Warum nicht? Wer uns am tiefsten zu erschüttern, am innigsten zu rühren, am seligsten zu erheitern vermag, wer uns mit der tiefsten Sehnsucht nach Vollkommenheit erfüllt und unser Wollen mit der nachhaltigsten Kraft versorgt, der — hat gesiegt; denn über seinem Haupte waltet sichtlich mit besonderem Segen die Wahrheit."

Theater.

* **Dramatische Literatur. III.** Volksstücke. Fürwahr, wir könnten sie sehr brauchen, die Volksstücke, zumal die Volksbühnen, oder was sich so nennt, jetzt wie die Pilze entstehen. Nur muß man uns nicht statt vollwertiger Kunstwerke, die zugleich einem ungeschulten künstlerischen Empfinden zugänglich sind, willkürliche Konstruktionen als „Volksstücke" aufreden wollen. Das thut aber L. Just in seinem Volksschauspiel „Graf Wigger" (Mühlhausen in Thüringen, Danner), — und diese Verirrungen sind das einzig Bemerkenswerte an der Arbeit. Warum sich der Herr freiwillig allen dramatischen Aufbaues und aller Spannung begiebt, indem er die Handlung ruckweise durch die Erzählungen eines Herolds und eines Turmwarts (der sich sehr manierlich als solchen vorstellt) fortführen läßt, warum er dies Ragout als passende Speise fürs „Volk" betrachtet, darüber hab' ich mir nicht ins Klare kommen können. Denn der Vergleich mit dem Choragen ist doch bestenfalls ein lustiges Mißverständnis. Und dann der Gegenstand. Dieser Graf Wigger, den der Verfasser mittelst Lamberts, Brunos und Giesebrechts mühsam aus der Zeit Heinrichs IV. herausgebuddelt hat, — was sollen wir nur mit ihm? Herr Just weiß zwar sehr genau, die Aufgabe des „echten deutschen Volksschauspiels" liege darin, „das, was einst das Gemüt der Vorfahren erregte und bewegte, einte oder entzweite, in anschaulichen, lebensvollen Bildern (ja, wenn sie das nur wären!) vor Augen zu stellen". Aber er vergißt eine Kleinigkeit: daß wir das Recht eigenen Lebens haben, und darum nur für die geschichtlichen Gegenstände in der Kunst Teilnahme empfinden werden, die unserm eigenen Thun und Denken irgendwie nahestehen. Die Tiroler z. B. haben's darin gut, weil sie in ihrem Heldenkampf eine lebendige Quelle historischer Erinnerung besitzen. Karl Domanig hat eine Episode daraus behandelt, und ich habe das Buch mit Vergnügen gelesen. Es ist aus einem warmen und schlichten Herzen geflossen, und warm und schlicht — frei von dem leidigen Firlefanz des Dilettantismus — ist es geschrieben. Ohne ein hervorragendes Dichtwerk zu sein, weiß das Stück doch durch eine edle Einfachheit der Sprache und Handlung die gedankliche Teilnahme zur gemütlichen zu steigern und in dem Wiedersehen der Straubin mit ihrem Manne einen ergreifenden Höhepunkt zu finden. Gäbe es ein weltliches Oberammergau in Tirol,*) so sollte es sich der Arbeit annehmen, und auch das Wiener Raimundtheater mag sich diesen „Joseph Straub, den Kronenwirt von Hall" (Innsbruck, Wagner) empfohlen sein lassen, — wenn es zustande kommt.

Franz Lechleitner hat in seinen „Tiroler Bauernspielen" (Eisenach, Bacmeister) neben Anderem gleichfalls den Tiroler Freiheitskampf zum Vorwurfe gewählt. Aber da läßt sich nun leider nicht viel Gutes sagen. Sehr mit Unrecht hat der Verfasser den Schatten Anzengrubers aufgerufen. Nur recht notdürftig hat er diesem Poeten abgesehen, wie er sich räuspert und wie er spuckt. Aus dem fröhlichen Leben der Anzengruberschen Stücke wird bei ihm ein lärmendes Getöse, das alles Andere überschreit. Sonnenuntergänge, bengalische Flammen, Feuerscheine, Böllerschüsse, — das sind die kennzeichnenden Requisiten, und so etwas, wie bengalische Flammen und Böllerschüsse sind auch die Handlungen und Empfindungen der dramatischen Personen: sie machen um so mehr Lärm, je weniger sie im Grunde zu sagen haben. Das ist der Geist „des Alten und Ursprünglichen" wahrhaftig nicht, der bei Hans Sachs und selbst in dem guten Hanswurst lebt. Der erzieherische Erfolg solcher Stücke kann nur der unerfreulichste sein, der nämlich, daß die Bauern, die diese Spiele hören, Komödienschreiber und

*) Lechleitner, Bauernspiele, S. 10, erwähnt ein solches Bauerntheater zu Pradl bei Innsbruck.

Digitized by Google

Kunst für eine recht wunderliche Art von Menschen und Land halten, und das Theater für eine etwas „apartere" Art von Sonntagsvergnügen.

Um all' das Historische hat sich der Frhr. Hermann von Maltzan in seinem Volksschauspiele „Der Lohnkampf" (Oldenburg und Leipzig, Schulze) nicht gekümmert; er hat den kühnen Sprung ins Moderne gethan. Trotz Herrn Just gebe ich ihm darin recht, und ich denke, er verdient eine ehrliche Anerkennung für die Wahl des Gegenstandes. Freilich, es muß eine ziemlich kunstdürre Zeit sein, in der man einen Schriftsteller allein wegen der Themenwahl lobt; immerhin, diese beweist hier künstlerischen Verstand oder Instinkt (mit der „Gartenlaube" zu reden). In unserem Falle handelt es sich um den ersteren, und leider nur zu sehr. Dies Stück hat ein verständiger Mann geschrieben und ein wolmeinender dazu, — aber kein Dichter. Der Gegensatz ist vernünftig auseinandergesetzt; aber von seiner erschreckenden Tiefe ist nichts zu sehen. Die Gruppen sind sauber geordnet; doch von der zermalmenden Wucht des Zusammenpralls (man denke an Germinal!) ist nichts zu spüren; es handelt sich mehr um eine persönliche Angelegenheit, und nur zu deutlich merkt man, wie der Verfasser die Drähte zieht. Dennoch möchte ich es nicht verreden, daß dies Stück zu einer Probeaufführung etwa im „Bürgerlichen Schauspielhause" zu Berlin geeignet sei. Eine gute Aufführung mag nachhelfen, und schließlich ist es jedenfalls besser, daß die Hörerschaft überhaupt auf diesen Gegenstand ihre Aufmerksamkeit richtet, als daß sie aus einem bettelhaften Aufguß des alten Berliner Volksstücks sich die gute aber nicht unbekannte Moral „Ehrlich währt am längsten" herauslöffelt.

Albert Dresdner.

* **Erstaufführungen von Schauspielen. I.** — Oskar Blumenthal gab auf seinem Theater sein „diesjähriges" Schauspiel, „Das zweite Gesicht". Der Titel klingt geheimnisvoll, ist aber nur ein des besseren Effektes wegen gewählter Ausdruck für „das wahre Gesicht", also nicht das „falsche", nicht die „Larve", wie Elisabeth in der „Maria Stuart" sagt. Bei Blumenthal handelt sich's allerdings um das „Gesicht" einer That: Frl. Kochs Heirat mit einem alten Grafen sieht aus wie eine Spekulationsheirat, ist aber in Wahrheit baß aus Edelmut zu Stande gekommen: der Graf hatte ihr Pflegekind aus dem Wasser gerettet, war davon siech geworden, und sie hatte ihn pflegen wollen. Die Handlung ist zusammengeflickt, die Charakteristik flattert auseinander, die Sprache ist bis auf die große Rührszene, die Blumenthal diesmal nicht gelungen ist, ein Witzemachen um jeden Preis. „Hat es Blumenthal in früheren Werken versucht", schreibt Schönhoff, „mit dem Grad satirischer Erbitterung, der seiner dem Pathos abholden Natur erreichbar ist, Zeitschäden zu berühren, so sank er jetzt in dem Bestreben, Harmlosen Harmloses zu bringen, auf ein weit niedrigeres literarisches Niveau herab; und doch hat ihn die Nachgiebigkeit gegenüber den angeblichen Neigungen des Publikums betrogen. Die witzigen und die drolligen Einfälle im Dialog der beiden ersten Akte erheiterten und weckten eine behagliche Stimmung, das Sentimentalische aber in den folgenden Akten mit seiner vordringlichen Sehnsucht nach einem Gebiet zartsinniger Poesie, das sich dem Dichter bisher nicht eröffnete, enttäuschte und stieß ab. Es war eine Maskerade, und man erkannte die Maskerade." — Ein Schauspiel von Adolf Wilbrandt, „Neue Zeiten", eröffnete — wir sehen von einer Aufführung von Ibsens doch nicht mehr neuem „Volksfeind" und von ein paar theatralischen Kleinigkeiten ab — (im Lessing-Theater) die Reihe der diesjährigen Erstaufführungen. „Wilbrandts Absicht besteht darin, den Eindruck zu schildern, den der Ansturm der arbeitenden Klassen auf das Kapital auf denkende Frauen und Männer macht", — aber er hat denn doch seinen Gegenstand nicht gerade tief ergriffen. Seinem Werke fehlt es zudem an eigentlicher Handlung und Entwicklung. „Es bleibt die Wahrheit, daß die Hand des Dichters unsicher geworden ist." Als immerhin echtes Werk der Kunst erweist sich aber auch dieses Wilbrandtsche Stück durch den feinen und geistreichen Dialog, den der Atem der Poesie belebt. — Ernst von Wildenbruch stellte sich mit seinem Schauspiel „Die Haubenlerche", das um eine Papierfabrik bei Berlin spielt, mitten ins Treiben unserer Zeit. Um eine junge, brave Arbeiterin (eben die „Haubenlerche", von ihrer sauberen Haube und ihrem Morgengesang so benannt) hält ihr braver Fabrikherr an; ihrer kranken Mutter wegen sagt sie ja, aber einen Andern hat sie im Herzen. Die ersten Akte sind frisch und kernig. „Wildenbruchs alter Fehler, einer kühnen Exposition eine künstliche Motivirung und einen nicht ganz befriedigenden Schluß folgen zu lassen, macht sich indessen auch in dem neuen Schauspiel bemerkbar", wie Zabel sagt. „Es fährt im dritten Akt, beim Eintritt Lenens in das Haus des Fabrikbesitzers, unsicher fort und behilft sich mit allerlei Details über die Ungeschicklichkeit des jungen Mädchens, die dem vornehmen Leben so lange fern gestanden hat. Es tritt dann der Verführer in Gestalt des Stiefbruders Hermann an sie heran. Sie begreift das Unmögliche eines ferneren Zusammenlebens mit ihrem Bräutigam und geht auf einen ganz abenteuerlichen Plan, die Flucht nach Berlin mitten in der Nacht und in Gesellschaft jenes leichtfertigen Burschen, ein. Um das Maß der Unwahrscheinlichkeit voll zu machen, läßt sie sich überreden, in Hermanns Zimmer die Ankunft des ersten nach Berlin fahrenden Morgenzuges abzuwarten. In diesem Moment begann das Publikum mit Recht stutzig zu werden, aber noch eine größere Gefahr trat während der darauf folgenden Verführungsszene ein, die Wildenbruch mit peinlicher Schärfe und Grausamkeit bis an die Grenze des Erträglichen ausgeführt hat. Die Zuschauer hielten allerdings Stand, aber sie konnten sich nicht verhehlen, daß der Ausgang des Stückes seiner Anlage nicht entspricht. Es ist unmöglich, daß ein so kluges Mädchen, wie Lene, sich in solche Gefahr begiebt, und es ist noch unmöglicher, daß sie die bübischen Absichten des Verführers nicht sofort durchschaut und das Haus wachruft, noch bevor ihr ein Gewaltakt droht. Widenbruch ist offenbar in Verlegenheit gewesen, wie er Alle Schmalbach, den Lumpenfaktor, und Paul Ilefeld, den Büttgesellen (und heimlich von der „Haubenlerche" Geliebten), weiter in die Handlung eingreifen lassen soll. Aber sie hätten um jeden Preis stärker in die Aktion hineingezogen werden müssen. Der Gegensatz zwischen Kapital und Arbeit, der in den beiden ersten Akten mit so viel Schärfe und Humor ausgestaltet ist, wird im Verlauf des Stückes durch die Liebesgeschichte immer mehr verwischt, es tritt eine Abschwenkung aus dem Charakteristischen in das Sentimentale ein. Der sinnlich überreizte Ausklang des Dramas paßt nicht zu seiner sonstigen Natürlichkeit, Gesundheit und Einfachheit. Es ist ein falsches Register, das der Dichter aufgezogen hat. Er läßt Lene als Charakter plötzlich fallen, während wir erwarten müssen, daß sie den kräftigen, ungebrochenen Volksgeist, der sich nicht betören läßt, vertreten werde. Daß sie ihren Büttgesellen statt des Fabrikherrn bekommt, giebt wohl eine Versöhnung, aber doch unter Anwendung krasser Gewaltmittel, die wir gern weniger vornehmen Dichtern als Wildenbruch überlassen hätten." Mit großer Kraft hat der Dichter die Redeweise des eigentlichen „Volkes" wie die der Halbgebildeten von Berlin aufgenommen und zur Charakteristik benutzt.

Digitized by Google

Musik.

* **Neuere Werke der Instrumentalmusik. I.** — Sie wünschen von mir einen kurzen Bericht über neue Erscheinungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. Ich glaube, für den Augenblick das Passendste zu thun, wenn ich ohne viel Bedenkens, ob nicht etwa Wichtigeres unberührt bleibe, Ihnen in knappen Zügen ein paar neue Werke zu charakterisiren versuche, die ich im Laufe des letzten Winters durch persönliches Anhören kennen gelernt habe. Der wesentlichere Teil der Jahresausbeute wird das wohl ohnehin sein.

Johannes Brahms, dieser bedeutendste Instrumental-Komponist unserer Tage, wird dabei nicht in Frage kommen, denn gerade er hat nach seiner E-moll-Symphonie (Nr. 4, aus dem Jahre 1885) kein Orchesterwerk mehr an die Öffentlichkeit gebracht. Wohl aber sind von seinem Wiener Landsmann Carl Goldmark im Laufe des letzten Winters zwei neue Ouverturen gespielt worden, „Frühlingsouverture" und zum „gefesselten Prometheus"; die letztere war noch ungedruckt, und ihre Aufführung stand unter des Komponisten eigener Leitung. Beide Werke sind, wie Alles, was Goldmark schreibt, von wundervollem Farbenreiz; und wenn die sinnliche Klangwirkung über den musikalischen Wert entschiede, würde es nicht viel bedeutendere Kunstwerke geben, als die „Frühlingsouverture". Aber gerade sie entbehrt der tieferen Gedanken ganz, und auch der „Prometheus" ist am besten nicht da, wo es gilt, den feierlichen Ernst der Aeschyleischen Tragödie und den unendlichen Schmerz des Helden zu schildern, sondern da, wo in sanften Tönen der Ausblick auf die Erlösung gegeben wird.

Die Berliner Königliche Kapelle brachte ein paar hübsche kleinere Orchestersachen (zwei „Scherzi") von ihrem früheren Leiter, Prof. Robert Radecke, und ein größeres Werk: „Von der Wiege bis zum Grabe" von dem Leipziger Gewandhauskapellmeister, Carl Reinecke. Dieses musikalische curriculum vitae hat schnell eine große Verbreitung gefunden; es wäre aber schwer, den Grund davon zu entdecken, wenn er nicht etwa in der ungemeinen Bequemlichkeit gefunden werden muß, mit welcher der Hörer das Werk aufzunehmen im Stande ist. Sechzehn kleinere, immer ganz nobel auftretende, aber in Erfindung wie Charakterisirung mit wenigen Ausnahmen recht dürftige Musikstücke tragen den unverkennbaren Stempel der Klaviermusik und auch der Ausgestaltung am Klavier. Der Verleger versichert zwar, daß die Orchesterform die älteste des Werkes sei; wer es aber gehört hat, glaubt ihm nicht recht.

Diesen alten Herren gegenüber, denen man auch noch den Dresdner Meister Felix Dräseke zurechnen könnte, dessen ganz bedeutendes Talent und Können öfter unter einer recht herben, eigensinnig festgehaltenen Schale versteckt bleibt und das in seinem jüngst aufgeführten symphonischen Vorspiel zu Kleists „Penthesilea" nicht auf sonstiger Höhe steht, — diesen alten Herren gegenüber sind unter den Jungen und Jüngsten vor Allen zwei zu nennen, die meteorgleich am musikalischen Himmel emporgestiegen sind, um sich, wie zu hoffen ist, dort als glänzende Fixsterne zu bewähren: Eugen d'Albert und Richard Strauß. Der Erstere hat sein einiger Zeit freilich kein größeres Werk mehr zu Gehör gebracht, weil er mit der Komposition einer Oper beschäftigt ist, deren Text er sich selbst gedichtet hat, und die nach ihrer Vollendung manchen Ausruf des Erstaunens auf sich ziehen dürfte. Anders Strauß, der uns letzthin zwei symphonische Werke kennen lehrte: „Don Juan" (nach Lenau) und „Tod und Verklärung". In diesem letzteren Werke, daß auf der Eisenacher Tonkünstlerversammlung vor einem Vierteljahre seine Erstaufführung erlebte, erreicht der jugendliche Weimaraner Meister, der in ungewöhnlichem Grade Phantasie und Temperament mit der genauesten Kenntnis aller Kunstmittel verbindet, den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens. War in dem „Don Juan" noch immer eine spezifische Anlehnung an Richard Wagner zu finden, welche die Selbständigkeit des Komponisten beeinträchtigte, so ist ihm in „Tod und Verklärung" der bedeutsame Schritt gelungen, der ihn endlich auf eigene Füße stellt. Nicht etwa, indem er dem Bayreuther Meister, der bis hierher sein Leitstern gewesen ist, absagt, und sich denen zuwendet, die er früher bekämpft; aber Melodik wie Harmonik haben plötzlich eine eigenartige Physiognomie bekommen; selbst die Instrumentation mit ihren wahrhaft ergreifenden Klängen hat sich von ausdrücklichen Anlehnungen frei gemacht. Alles ist aus einem Gusse, schreitet zielbewußt fort; mit ebensogroßer Kühnheit wie sicherer Beherrschung werden die erhabensten Probleme behandelt und (im holden Scheine täuschender Kunst) aufgelöst.

Ein ähnlich hohes Streben beseelt Paul Geisler, der aus einem höchst umfangreichen, gelegentlich mit Gesang illustrirten Instrumentalwerke „Golgatha" ein großeres Bruchstück „Merlin" zur Aufführung brachte. Gleiches Streben giebt aber noch keine Sicherheit gleichen Gelingens: und Geisler ist, seinen früheren Werken gegenüber, kaum in erhoffter Entwickelung geblieben. Leider hat er es verstanden, eine kleine Korona von Bewunderern um sich zu versammeln, die ihn nun ohn' Unterlaß als den wahren Messias der Musik ausrufen und nebenbei mit Entrüstung von der Greisenhaftigkeit Wagners und von ähnlichen schönen Dingen reden. Und Herr Geisler ist im Stande, dergleichen zu glauben, während seine Kompositionen immer mehr von jener „Greisenhaftigkeit" erborgen, die sie doch so ängstlich zu vermeiden suchen.

Ein paar sehr tüchtige, unter sich möglichst verschiedene große Instrumentalwerke waren eine Symphonie von Friedrich Koch und eine Suite von M. Moszkowski. Ganz zum Schlusse der vorjährigen Spielzeit lernten wir hier noch ein französisches Werk kennen, das in dieser Reihe nicht übergangen werden darf, und mit dem für heute den Abschluß dieses kleinen Überblicks gemacht sei: „Wallenstein", eine „Trilogie" oder, wie wir sagen würden, eine Symphonie von Vincent d'Indy, dem tapferen Vorkämpfer Wagners unter den jungen Pariser Komponisten. Der „Wallenstein" behandelt in seinen drei Sätzen nach Schiller das Lager, Max und Thekla, und des Friedländers Tod; und besonders der zweite Satz entzückt durch prachtvolle Themen, geistreiche Durchführung und ausnehmend schöne Instrumentation. Diesem französischen Werke sei hiermit die weiteste Verbreitung in deutschen Konzertsälen gewünscht. Oskar Eichberg.

* Über **Richard Wagner und die Konservatorien** spricht sich H. Pudor wieder einmal aus (Mus. Wbl. 24). Bemerkenswert scheint uns seine Entgegnung auf den „Grund" zur Abweisung Wagners: daß Konservatorien vor allem dem Bedürfnis Rechnung tragen sollten. „Welches sind denn diese Bedürfnisse? Ein Konservatorium soll seine Jünger zur Kunst heranbilden, aber vorzugsweise zur reproduktiven Kunst, denn die produktiven Genies lassen sich bekanntlich nicht mit Stock und Bast ziehen; sie ziehen sich selbst. Also zur reproduktiven Kunst, und hierbei wieder vorzugsweise für Theaterbühne und Theaterorchester. Was wird nun in den Theatern gepflegt? Wagner und noch einmal Wagner! Also nicht einmal den Bedürfnissen tragen diese Konservatorien Rechnung. Sie ziehen Orchestermusiker heran, die Wagner weder spielen, noch verstehen können, sie ziehen Sänger heran, die Wagner

Digitized by Google

weder singen, noch auffassen können. Und nun zeigen sich die bekannten Erscheinungen: der deutsche Musikstil wurde von Wagner geschaffen, die deutschen Konservatorien konserviren ihn nicht, der deutsche Musikstil geht wieder in die Brüche. Wenn diese wenigen Auserwählten, welche Richard Wagner selbst herangezogen und gebildet hat: v. Bülow, Hans Richter, Levi, Mottl, Gudehus, Malten, Materna, Vogl, Niemann u. A. nicht mehr sein werden, dann wird es mit der Wagnerschen Muse so sein, wie es mit der Beethovenschen jetzt ist: die Deutschen, die sie hervorbrachten, verstehen sie nicht."

Bildende Künste.

***Zweite internationale Ausstellung von Aquarellen usw. in Dresden. III.** (Schluß.) — Der internationale Charakter der Ausstellung kommt, wenn man über Italien und Holland-Belgien hinaus ist, nur noch in vereinzelten Werken fremder Künstler zur Geltung. Geschlossen treten eigentlich außer unserer Heimat nur die genannten Länder auf. Frankreich stellt noch ein mit Paris bezeichnetes kleines Kabinet. Außer trefflich empfundenen Bleistift-Studien Dagnan-Bouverets, ungewöhnlich geschickten Kohlezeichnungen L'Hermittes, und einem kraftvollen, großen Bildnis des Radirers Legros von Besnard, kommt hier nur wenig über eine achtungswerte, manchmal etwas süßliche Mittelmäßigkeit hinaus. Das gilt besonders von den Arbeiten, die noch der älteren Art angehören. Die moderne wird eigentlich nur durch einige Deutsche vertreten, unter denen z. B. D. Hitz und E. Jettel Tüchtiges leisten. Das übrige Ausland bringt, Alles in Allem, herzlich wenig. Rußland in Alexandrovskys Militärbildern eine Reihe an sich nicht uninteressanter Kriegertypen; gewissenhaft und nicht ohne Geschick durchgeführt, aber sonst merkwürdig reizlos und kühl; Spanien in Benlliures beiden Alten ein paar Arbeiten, die man mit großer Seelenruhe vortrefflich findet, u. s. f. Mehr fallen des Skandinaviers Thaulow Pastelllandschaften auf; eigenartig nicht nur durch die in dieser Anwendung seltene Technik, sondern auch um ihrer manchmal recht poetischen Farbe willen. So sehr indeß Schneefelder und neblige Winterstimmungen zur Behandlung in Pastell einladen mögen, man wird doch recht bald inne, daß die Natur bei alledem nicht so weich und wattig aussieht, wie uns Thaulow glauben machen möchte. Die Pastellfarbe ist vermöge ihres ganz besondern Charakters und der notwendigen Malweise — die ja feingezeichnete Einzelheiten nicht zuläßt — eben doch nur in ganz seltenen Ausnahmefällen zur Landschaftsmalerei geeignet. Folgen noch einige Österreicher und ein paar verlorne Engländer; das übrige ist Deutschland. Fangen wir hier bei der Reichshauptstadt an, so drängt sich Einem zunächst die Bemerkung auf, daß ihre Ausstellung durchaus einer bestimmten Physiognomie entbehrt, wie sie z. B. München oder selbst Düsseldorf ziemlich bald erkennen lassen. Die Ausdrucksweise des Berliners ist in der Kunst keineswegs von jener kraftvollen Eigenartigkeit, die ihn im Leben auszeichnet. Er hat von vielen etwas gelernt, ohne es doch ersichtlich zu einem neuen Ganzen verarbeitet zu haben. Das schließt nicht aus, daß im Einzelnen viel Tüchtiges da ist. Dettmann, Bracht, Liebermann, Skarbina und viele andere erweisen dies aufs beste. München dokumentirt den bewährten Gesamtcharakter zumeist durch ein behagliches Schwelgen in malerischen Feinheiten. Dills prächtige Landschaften, die fast raffinirt fein im Ton zu nennen sind, geben hierfür einen trefflichen Typus ab. Hans von Bartels, der eine ganze Anzahl der besten Arbeiten ausstellt, liebäugelt hier und da schon mehr mit dem Plein air. Auffällig wird bei ihm ein gewisser blaurötlicher Ton, der sich an den verschiedenartigsten Motiven findet, also ziemlich deutlich als eine Zutat des Künstlers erkenntlich wird, die, weil sie immer wiederkehrt, Bedenken erwecken muß. Von Lenbach ist die bekannte Bildnisstudie zur Schauspielerin Duse da, und ein bislang nicht gesehener Knabenkopf, der sich, durch auffallende Mittelmäßigkeit, im Elitesaal sonderbar ausnimmt. Düsseldorf, das hier die beiden goldenen Medaillen durch Dücker und Gehrts davon getragen, bringt außer den prämiirten Arbeiten treffliche figürliche Studien, die den Einfluß Gebhardts erkennen lassen, große italienische Landschaften A. Achenbachs — bedeutend von Auffassung, geschickt gegeben und doch nicht ganz einschlagend — im Vortrag etwas dekorative sonst gute Militärbilder von Rocholl, und Anderes mehr.

Karlsruhe, Weimar, Dresden, Frankfurt sind gleichfalls mit vielem Guten vertreten. Ins Einzelne einzugehen, würde bei einer Übersicht hier aber zu weit führen. So mögen denn nur noch einige durch besondere Eigenart fesselnde Künstler genannt sein. H. Thoma, der endlich auch in weiteren Kreisen durchdringt, bringt mancherlei, was poetisch selbständige Naturauffassung verrät. Zu voller, zwingender Wirkung kommt aber diesmal kaum eines seiner Blätter. Besser gelingt das einem bis dahin ziemlich Unbekannten: Heinz Heim (Darmstadt), dessen Rötelzeichnungen, Charakterstudien aus dem Odenwald u. A., die Natur merkwürdig schlicht und bedeutend wiedergeben. Der Künstler hat übrigens mit seinen Arbeiten nicht nur Bewunderer, sondern auch Käufer gefunden, was ja nicht immer dasselbe bedeutet. Nennen wir noch Alb. Hendschels, des Verstorbenen, liebenswürdig gezeichnete Humoresken, die man sich einmal mit Vergnügen ansieht, so bliebe von solchen, deren Namen besonders viel genannt werden, noch C. W. Allers, der in 42 Beistiftzeichnungen jene Sommerfahrt des „Klubs Eintracht" schildert. Man weiß eigentlich nicht, was man aussetzen will an diesen ungewöhnlich geschickt gezeichneten und unzweifelhaft gut beobachteten Schilderungen der Vereinsmeierei. So sind sie ja in ihrer behaglichen Lebensfreude, die biederen Niedersachsen. So sitzt der Gerbermeister X., wenn bei Tische ein Toast auf ihn ausgebracht wird, gerade so benimmt sich der Redner, wie es Allers zeichnet, und das Ganze ist entschieden komisch. Und doch steigt uns diese Erkenntnis mehr im Kopf, als im Herzen auf. „Gewiß, es ist sehr komisch," beschließen wir, und nun erst stellt sich ein beifälliges Lächeln ein. Um es gerade heraus zu sagen: der Allerssche Humor hat etwas konstruirtes. Was er hervorbringt, sind nicht jene köstlichen Abspiegelungen scharfer Beobachtung, die uns im Werk zugleich die ganze Persönlichkeit des Erzeugers mitgeben, die ein Abirren der Gedanken von dem einen, was gesagt sein soll, gestatten, und die zünden — augenblicklich, wie der Funke im Pulverfaß.

*** Hans von Marées,** einem der merkwürdigsten Künstler unserer Zeit und dabei einem der vom größeren Publikum wenigst gekannten, widmet Hubert Janitschek einen Aufsatz (Nat. 51). Wer unvorbereitet die Blätter besieht, die Conrad Fiedler in einer Sammlung den Freunden und Schülern des Mannes zum Andenken gestiftet hat — in den Handel sind sie nicht gekommen — der wird aus diesen technisch so mangelhaften, an Zeichenfehlern so reichen und Manchen sicherlich oft fast lächerlich anmutenden Bildern kaum ohne Weiteres die Bedeutung herauslesen sehen, die Marées für einen Kreis von Männern gewann, zu denen doch manche der allerbesten Künstler und Kunstkenner zählen — für einen Kreis von Männern, denen, wie Janitschek sagt, „seine Worte und sein Thun Losung waren".

„Marées suchte die Natur, sie zu finden, dazu gehörten

Digitized by Google

Stille, große Natureindrücke und eine Kunst, deren ganze Entwicklung nichts war, als die wachsende Fähigkeit und Kraft, die Natureindrücke ganz naiv in künstlerische Gestalt umzusetzen". Im Verkehre mit jenem Kreise bedeutender Menschen, der sein Streben teilte, lebte der Künstler abseits vom Strome in Italien, zaghaft und zurückhaltend mit seinen Schöpfungen. Als er entschlossen war, sie größeren Kreisen vorzuführen, rief der Tod ihn ab: er starb am 5. Juni 1887, noch nicht funfzig Jahre alt, zu Rom.

„Da, wo die Natur am nachdrücklichsten wirkt", schrieb er einmal, „tritt sie bei näherer Untersuchung äußerst bescheiden auf. Und doch geht sie auch beim kleinsten Dinge mit voller Kraft zu Werke. Wer die Sinne dieser beiden Dinge erkannt, der wird mich auch richtig beurteilen und wohl einsehen, wie aufrichtig ich mich bemühe, in jeder Weise den Andeutungen, die mir die Natur giebt, zu folgen". Janitschek findet, das führe in den Mittelpunkt der künstlerischen Absichten und künstlerischen Kämpfe Marées'. Den Maler ängstete nun ein Doppeltes: zunächst, nicht genug zu vergessen vom Angelernten, und dann, in der „Konkurrenz mit den Werken der Schöpfung" nicht zu bestehen. „Die durch Akademieerziehung banal gewordene Dressur des Auges, die kleinen technischen Kunstgriffe, welche an die Stelle echter Kunsttradition getreten sind, erschienen ihm als die stärksten Gefahren, die künstlerischem Gestalten in den Weg treten, und dann kam die zweite, positive Aufgabe, den Natureindruck im Kunstwerk zu so gesteigertem Ausdruck zu bringen, daß er gleichsam für sich wieder wie ein Naturwirkliches (nicht ein Spiegelbild der Natur) erscheine. In dem Ringen danach verzehrte sich seine Kraft." „Wem es gegönnt war", sagt Fiedler darüber, „die fortschreitende Arbeit Marées' in seinem Atelier zu verfolgen, der wird die Beobachtung haben machen können, daß jedes seiner Bilder ein Stadium erreichte, in dem die Absicht rein und ungetrübt hervorleuchtete. Seine Schöpfungen in solchem Zustande zu sehen, war ein großer Gewinn; es waren Naturoffenbarungen im besten Sinne des Wortes; keinem Natureindruck vergleichbar, den man selbst hätte erleben können, traten sie einem doch mit der Macht eines Natureindruckes entgegen; aus dem, was sich dem Auge als eine überraschende Erscheinung darbot, eröffnete sich ein ganz neuer Ausblick auf das Reich der sichtbaren Welt, das hier einen so konzentrirten Ausdruck gefunden hatte." Aber dann auf dem Wege nach der Vollendung, bei diesem Ringen nach künstlerischer Gestaltung des Eindrucks bis zur Illusionsfähigkeit, war nicht selten das Ergebnis Entstellung, und an Stelle der angestrebten Einfachheit und Selbstverständlichkeit trat Übertreibung und Willkür. Der letzte Schritt, der ins Freie führt, war seiner Kraft versagt.

Die Gestaltenwelt Marées' ist so einfach, wie nur denkbar: er gab „Zustandsbilder, aber immer durch echt poetischen Stimmungsgehalt ausgezeichnet", „Menschen in den einfachsten Verhältnissen und einfachsten Verrichtungen, ruhend oder anstrengungslos bewegt, also ein elementares Naturdasein, das ausschließlich durch seine Erscheinung wirkt, nicht durch irgendwelche Handlung stofflich reizt," Männer- und Frauenbilder in einfacher Landschaft, dann und wann eine Tiergestalt in Beziehung zu ihnen. „Sucht die Phantasie nach Analogien für diesen Gestaltenkreis, so taucht ebenso die Gestaltenwelt der Antike, wie die des italienischen Quattrocento empor. Und ich möchte sagen, in noch höherem Maße diese letztere als jene erstere — doch zeigt sich auch da bald, daß die Verwandtschaft nur in der Kunstanschauung, nicht in der Formensprache liegt. Was diese betrifft, so fehlt bei Marées schon jene Sicherheit der Formenbezeichnung, welche eine Epoche besitzt, die ungestört von fremden Einflüssen es als die einzige selbstverständliche Aufgabe des Künstlers betrachtet, im Kunstwerk den Natureindruck künstlerisch zu bewältigen. Es fällt nicht schwer, Marées Fehler in den Verhältnissen seiner Figuren nachzuweisen, mangelhafte Durcharbeitung der Einzelformen, besonders der Hände, der Füße, der Beine darzuthun. Aber lebendig und natürlich ist bei ihm immer die Linie, welche Haltung und Bewegung umschreibt; da zeigt er wie die Alten und die Italiener des Quattrocento das wahre Verständnis dafür, durch den ganzen Leib, nicht etwa bloß durch Gesicht und Extremitäten, der Richtung des Willens und der Empfindung Ausdruck zu geben. Das ist ein echt plastischer Zug in der künstlerischen Begabung Marées', der es denn auch erklärt, warum unter seinen Schülern oder Jüngern ebensoviel Bildhauer wie Maler zu finden waren."

„Eins," so schließt Janitscheks Abhandlung, „bleibt ihm gesichert. Er ist der wahre geistige Mittelpunkt einer Richtung, welche eine Kunst ohne Ahnen vertritt. Hildebrand, Boecklin, Thoma sind die stolzesten Namen derselben. Das ist Naturalismus, wenn Worte nicht da sind, um Thatsachen zu verbergen. Diese Künstler schauen der Natur ins Herz, und die Eindrücke, die sie aufgenommen, giebt ihre künstlerische Gestaltung wieder, ohne Blick auf Griechenland oder Italien und darum den Schöpfungen dieser großen Epochen im Innersten erst recht verwandt. In der Gelassenheit, mit der Hildebrand die Natur auf sich wirken läßt, kommt er den künstlerischen Absichten Marées' am Nächsten. Doch wurzelt auch die Phantasiewelt Boecklins völlig in der Natur — vermöchte sie sonst so zu erschüttern, und so zum Glauben an ihr Dasein zu zwingen? Die Bedeutung Marées' liegt darin, die künstlerischen Absichten dieser Richtung, die Wege, die dahin führen, in das hellste Bewußtsein gestellt zu haben, durch eigene That und Leiden gelehrt zu haben, daß des Künstlers ganze Aufgabe sei, im Bilden und Gestalten ohne Blick auf Rechts oder Links, auf Vorwärts oder Rückwärts der Natur und nur der Natur immer näher zu treten. Ziel und Wege ehren ihn, aber sie nicht allein; er war nicht bloß eine künstlerische Individualität, sondern auch ein Charakter. In einer Zeit starker Veräußerlichung künstlerischer Thätigkeit hat er gelehrt, daß der künstlerische Beruf sittliche Verpflichtungen auferlege: Überzeugungstreue und unerbittliche Strenge gegen sich selbst. Die Geschichte der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts wird darum seinen Namen nicht vergessen dürfen."

* Den **Ebbestand der Berliner Kunst,** der auf der letzten Ausstellung zu deutlich ward, als daß auch der wohlwollendste Kritiker, war er ein ehrlicher Mann, ihn leugnen konnte — untersuchte Perfall in der „Köln. Ztg." (210) auf seine Ursache hin. Auch er nahm die Ausstellung — „in diesem Jahre einen ganz bösen Handel", wie er sagt — zum Ausgang seiner Betrachtungen und wies zunächst die Rede ab, „das Beste sei eben nach München geschickt worden, das der «akademischen» starken Wettbewerb bereite". In München traten die Berliner ja auch gegen alle andern Schulen auffallend zurück. „Man hat in Berlin den Zusammenhang mit andern Kunstschulen fast völlig verloren" — darin sieht der Verfasser den Hauptschaden. „Wenn die mächtig aufblühende Reichshauptstadt überhaupt keine Kunstschule hätte, so könnte man dies sonderbar finden, darüber spötteln, die deutsche Kunst würde aber deshalb in andern Städten gedeihen können. Eine unzulängliche Berliner Schule ist jedoch unmittelbar schädlich für die deutsche Kunst. Warum soll aber in Berlin, wo doch Plastik, Baukunst, Kunstgewerbe in schönster Blüte sind, eine blühende Malerei nicht möglich sein? Warum wenden sich

Digitized by Google

alljährlich so viele jüngere norddeutsche Maler nach München, statt nach dem ihnen näher liegenden Berlin? Warum versucht es kein süddeutscher Maler, sich in der Reichshauptstadt anzusiedeln? Man beschuldige nicht ungerecht den Berliner als solchen, daß er keinen Kunstsinn habe. Kein Publikum hat als solches Kunstsinn, jedes Publikum, das nicht durch vieles Sehen und Hören geübt ist, ist in künstlerischen Dingen kindisch. Der gebildete Berliner sehnt sich sogar mehr als der Bewohner irgendeiner andern Stadt nach Kunst, und er ersetzt durch Gelehrigkeit, was ihm vielleicht an unmittelbarer sinnlicher Frische der Empfänglichkeit fehlt; man freut sich in Berlin des allenthalben aufsprießenden Ausdruckes höhern Wohlstandes, mit dem bewußten Gefühle, daß die künstlerische Umgebung selbst in der täglichen Gewöhnung ein Erfordernis moderner Kultur ist. Architektur, Plastik, Kunstgewerbe reden zum großen Publikum nur eine undeutliche Sprache, sie geben der Straße, dem Gasthausraum, der Wohnung nur eine unbewußte Stimmung des Prächtigen, Wohlgefälligen. Die Malerei redet zum Publikum deutlicher, sie hat nicht bloß Musik, sondern Sprache. Und diese Sprache würde auch der Berliner verstehen und mit Eifer hören, wenn sie ihm in richtiger Weise gelehrt würde. Nicht Charakter-Eigenschaften des vielverleumdeten, reichbegabten Berliners sind es, welche den Verfall der Malerei bedingen, sondern eine Reihe von Zuständen, an denen der Berliner herzlich unschuldig ist, die aber eine günstige Entwicklung für die Zukunft aussichtslos machen, sofern nicht ein Wandel eintritt, der nicht in einem Jahr, aber in mehrern eine Besserung ermöglichen könnte. Man klagt in Künstlerkreisen vielfach die Akademie als Hauptschuldige an, — wie mir scheinen will, mit Unrecht. Allerdings fehlt der Berliner Akademie jene geistige Frische, jenes lebendige Mitleben mit der allgemeinen Kunst, das andere Hochschulen der Malerei auszeichnet. Es herrscht dort ein schwerer, trockener Ton, der einer kräftigen Auffrischung wohl bedürftig wäre. Die Kräfte, die an derselben wirken, sind tüchtig und nehmen in der Kunstwelt eine ganz ehrenvolle Stellung ein, wenn sie auch vielleicht für das Ideal einer Kunstblüte der deutschen Reichshauptstadt doch nicht bedeutend genug sind.

Es giebt dort keinen Meister von wirklich fortreißender Genialität, von jenem Zauber der Künstlerschaft, der die Schüler an sich lockt und mit begeisterter Liebe festhält. Andere Schulen haben solche Meister, und sie ließen sich auch für Berlin finden. Man kennt von Berlin aus in der Kunstwelt nicht jenen Vollklang, der in der Bezeichnung «Schüler» dieses oder jenes Meisters liegt, wie er aus München, Düsseldorf und Karlsruhe kommt. Aber wenn auch die Akademie erstarrt und ohne die rechte Beziehung zur großen zeitgenössischen Kunst erscheint, so könnten freie Meister Schüler um sich scharen und das Berliner Kunstleben auffrischen. Da stoßen wir aber wieder auf andere hemmende Zustände, die viel bedeutender in ihrem Einflusse sind, als die unfruchtbare Stellung der Akademie. Dem Fernstehenden wird es immer ein kunstgeschichtliches Rätsel bleiben, daß da die Malerei verfallen kann, wo zwei der größten Maler des Jahrhunderts, Adolf Menzel und Ludwig Knaus, leben, und er mag wohl glauben, daß ein neuer Zuzug großer Künstler, zu dem doch die Reichshauptstadt einladet, auch ohne die Auffrischung der Akademie eine fruchtbare Kunstentwicklung anbahnen könnte. Warum aber erfolgt dieser Zuzug nicht? Nur wenige wirklich tüchtige Künstler sind es, die von andern Kunststätten nach Berlin übersiedeln, denn Berlin steht bei den Künstlern in keinem guten Rufe. Die Art, wie die öffentliche Meinung der bildenden Kunst gegenüber zum Ausdruck kommt, ist die Hauptursache der beklagenswerten Zustände, eben sie ist es, die den starken Zuzug bedeutender Kräfte verhindert. Scherzend habe ich vorher bemerkt, daß manche Leute es selbstverständlich finden, daß in Berlin, wie alles andere, auch die Malerei vortrefflich sein müsse. Dieser Scherz ist thatsächlicher, verhängnisvoller Ernst. Man hat sich in Berlin mit einer oberflächlichen Lokal-Eitelkeit darin gefallen, an die Herrlichkeit der Berliner Kunst zu glauben und glauben zu machen, statt zu rechter Zeit das Umgekehrte zu thun und zu sagen: «Unsere Kunst genügt nicht für die Reichshauptstadt!» Zu diesem Behufe hat man sich aus Künstlern zweiten und dritten Ranges, die gesellschaftlich gut eingeführt waren, Götzen geschaffen, hat mit diesen, wie mit Schauspielvirtuosen, ein oft lächerliches Reklamespiel getrieben, daneben aber der aufwachsenden künstlerischen Jugend kaum Beachtung geschenkt, die wertvollsten Werke derselben totgeschwiegen, bis sie auswärts auf irgend einer Ausstellung Aufsehen erregten. Dann blies man in die Posaune für «unsern» großen Meister und nahm die Miene an, als wäre der lange Verkannte in Berlin schon längst eine Berühmtheit gewesen. Man wiegte das Publikum in den Glauben, Berlin sei wirklich eine in Europa maßgebende Kunststadt, und glaubte wohl selber daran, unbekannt, wie man war, mit dem Treiben und Schaffen anderer Kunstschulen. Von diesen wurde Düsseldorf ganz von oben herab behandelt, die ausgestellten Werke der Düsseldorfer wurden totgeschwiegen oder sie bekamen kleine Winke über ihre Unzulänglichkeit für den Geschmack der Metropole, bestenfalls kam ein gnädiges Löbchen, das so wie «recht brav» klang, heraus, aber man hörte aus allem doch die Meinung hindurchklingen, daß dieses Düsseldorf eigentlich nur vegetire und neben der hauptstädtischen Kunst nicht ernstlich bestehen könne. Karlsruhe existirte überhaupt nicht. Was München anging, so machte man den Münchenern zwar manche Zugeständnisse, suchte aber eifrig nach der Gelegenheit, kleine Hiebe auszuteilen. Es kam wohl vor, daß ein oder der andere auswärtige Künstler, wie Böcklin, Defregger, Lenbach, in Berlin Mode wurde, und man that dann, als ob der betreffende erst durch die Berliner Abstempelung seinen längst erworbenen Ruhm ordnungsmäßig bescheinigt erhalten habe. Schließlich wurde die «neue Richtung» Mode in den Kunstgesprächen. In Berlin hatte man den Anschluß versäumt, die Berliner Maler beharrten auf ihrer alten Technik, bis einzelne Jüngere allmählich in das moderne Fahrwasser kamen. Die «neue Richtung» wurde daher in Acht gethan, man eiferte gegen sie, wo sich nur eine oft bei den Haaren herbeigezogene Gelegenheit fand, und selbst in ihrem mildesten und künstlerisch gediegensten Ausdrucke wurde sie Gegenstand abfälliger Beurteilungen, während sie sich in den verschiedensten Formen und Wandlungen die Welt eroberte.

Das Schlimmste aber war, daß man wenn auch bestreitbaren, so doch unbedingt bedeutenden, großes Können darstellenden Werken gegenüber zur Waffe des kalauernden oder schnoddrigen Witzes griff und geistreich zu sein glaubte, wenn man einer solchen Schöpfung gegenüber durch eine komische Verzerrung ihres stofflichen Inhalts die Lacher auf seine Seite brachte. Man berücksichtigte überhaupt nur den stofflichen Inhalt eines Bildes, redete darüber oft Langes und Breites und hatte kein Auge für technische Werte, die man oft völlig unterschätzte. Das kunstbedürftige Berliner Publikum bewunderte Werke zweiten und dritten Ranges als große Kunstoffenbarungen, lachte über technische Meisterwerke, deren berühmte Urheber keine Berliner, also wohl ganz unbekannte Leute waren, ging an Prachtwerken vorbei und ergötzte sich an dem alle Jahre sich wiederholenden, nüchtern gemalten Schnickschnack der Berliner Genremalerei und glaubte wohl auch sehr «künstlerisch frei» zu denken, wenn es lüstern nach

Digitized by Google

einer schlecht gemalten, verzeichneten Nacktheit schielte. Die fremden Künstler aber sagten sich: «Wenn unsere Bilder auf den Ausstellungen totgeschwiegen oder verhöhnt oder doch hinter irgendein schablonenhaftes Berliner Werk gestellt werden, wie sollte es unserm Schaffen ergehen, wenn wir unser ganzes Dasein von Berlin abhängig machen würden?» Sie schicken ihre Bilder erst nach Berlin, wenn sie schon anderswo gewürdigt worden sind und sich bewährt haben, sodaß das Berliner Urteil nichts mehr schaden kann, selber aber wollen sie nicht ehrenvolle Stellungen aufgeben, um vielleicht in einem verzehrenden Kampfe mit einem in würdelose Spaßmacherei gekleideten Uebelwollen zu verbittern, das ihnen nur erspart bleibt, wenn sie sich dazu verstehen, ihren künstlerischen Wert durch kleine gesellschaftliche Kunststückchen zu beleuchten und sich in Szene zu setzen. Das sind die Ursachen des Verfalls der Berliner Malerei."

Die sämtlichen sind es kaum. Wer Vorgänge wie die Konkurrenzen um die Nationaldenkmäler für Berlin und für den Kyffhäuser beobachtet hat, schließt schon aus ihnen auf einige Erscheinungen allgemeinerer Art, die auch mit in Frage kommen. Die mangelhafte Beschickung der Berliner Ausstellungen seitens fremder Künstler hat übrigens noch einen sehr einfachen, gewissermaßen praktischen Grund: das geringe Ansehen, dessen die Berliner Auszeichnungen außerhalb der hauptstädtischen Mauern genießen. Und jetzt hat man wieder einen Koepping und einen Kiesel, ein Genie seiner Kunst und einen Modemaler der reichen Damenwelt, mit der gleichen ersten Preismünze „ausgezeichnet"!

* Die Vorgeschichte des **Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm** hat nun ein Ereignis zu verzeichnen, das in der Kunstgeschichte nicht seines Gleichen hat: ein Teil der zum engeren Wettbewerb aufgeforderten Künstler hat diese Ehre durch eine Vorstellung über die Sonderbarkeiten der ihnen gestellten Bedingungen beantwortet. Beantworten müssen — darüber besteht für uns kein Zweifel: nicht die Künstler, sondern das an sie gestellte Verlangen trägt an dieser Aufnahme die Schuld. Die Punkte, über die man vorstellig werden will, sind die auch von uns hervorgehobenen. Übrigens beginnen jetzt die Zeitungen die ganze Angelegenheit doch offener zu behandeln, als bisher. Die „Nationalzeitung" z. B., die früher höchst zurückhaltend war, spricht nun gerade heraus von „der allgemeinen Verstimmung, welche der unerwartete Verlauf der Denkmalsangelegenheit hervorgerufen hat".

* Eine große **„Gottfried-Keller-Stiftung"** verdankt die Schweiz der Frau Welti-Escher von Zürich, die gegen eine verhältnismäßig bescheidene lebenslängliche Rente ihr Millionen betragendes Vermögen dem Bunde geschenkt hat. Die Erträgnisse sind bestimmt: 1) zur Anschaffung bedeutender Werke der bildenden Kunst des In- und Auslandes, wobei jedoch zeitgenössische Kunstwerke nur ausnahmsweise dürfen berücksichtigt werden; 2) zur Erstellung von neuen und Erhaltung von solchen bestehenden Kunstwerken, deren öffentliche Zweckbestimmung dem Lande bleibend gesichert ist. Diese letztere Verwendung ist nur zulässig, wenn sich zu den unter 1 erwähnten Anschaffungen keine Gelegenheit bietet, und darf auch in diesem Falle höchstens die Hälfte eines Jahreserträgnisses in Anspruch nehmen. Die unter 1 und 2 erwähnten Zweckbestimmungen treten zeitweise außer Kraft, wenn die Eidgenossenschaft in Krieg verwickelt werden sollte. Während dieser Zeit sollen die verfügbaren Mittel der Schenkung für die Pflege der verwundeten und kranken Wehrmänner verwendet werden.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Allgemeineres. („Was dem Kind d. Märchen ist") Numble, D. L.-Z. 203 ff. — (Hehn) Dehio, Grenzb. 33. — (Über d. Genie) D. Volksbl 1379 f. — (Literatur u. Publikum) Goldstein, ebd. — (Kunst u. Kritik) Bahr, Frkf. Z. 254, 1. Mbl.

Dichtung. (Bauernfeld) Kent, Nation 46; Litt. M. 34; Ginzel, Grenzb. 36. — (Goethe u. Prf. Wilbrand) Bock, Frf. Z. 240 1. — (Schiller u. Ch. Kalb) Kühn, Lpz. Z., w. B. 92. — (Osmanische Volsdichtungen) Köln. Z. 211 Mrgb. — (Die Frauen u. d. junge Deutschland) J. Proelß, V. f. z. M. 1. — (Neues üb. Molière) Geiger, M. A. Z., B. 150 u. 106. — (Karl Immermann) A. Wilhelm, Mag. 35; Pröhle, Nat. Z. 525. — (Annette von Droste) Seliger, Nat. Z. 507 ff. — (Briefe v. Keller a. Auerbach) M. A. Z., B. 174. — (Arne Garborg) Herzfeld, Frf. Z. 242 1. — (D. Fall P. Lindau) Mauthner, Dtschl. 48. — (Die Brüder Schlegel w. d. Befreiungskrieges) Guglia, Al. Z., B. 108 u. 109. — (Ebner-Eschenbach) † Szczepanski, V. & K. N. Mh. 1; Neckar, Dtsch. Rsch. Sept; David, Dtschld 809. — (Naturalismus) Buchwald, Grenzb. 54. — („D. vernagelte Literatur") Alberti, Ges. 8. — (Portugiesische Literatur) Wigger, Mag. 37. — (Ibsen a. Politiker) Kent, Nat. 47. — (Peter Jacobsen) Wolff Mag. 57. — (Bourget) Groß, N. u. S. 161.

Theater. (Das Drama in Spanisch-Amerika) Keller-Jordan Mag. 57. — (Gregor Csiky) Weiß, N. u. S., Hft 162. — (K. Immermann) Frey, d. Bühn-G. 34. — (D. Meininger) T. R., B. 199; Brahm, Fr. B. 30; Münch. N. N. 416; Fitger, Nat. 50. — (D. Pariser Theater w. d. Revolution) Lpz. B. 223 B. — (Freie Volksbühne) Neumann-Hofer, Mag. 37; Grenzb. 35.

Musik. (Engelsberg) † Bach, Shalle 31. — (W. Rust) † La Mara, Mus. Wbl. 32 f. — (R. v. Hornstein) v. G., M. Kunst 30. — (Liszts symph. Dicht.) J. C., Dtsch Volksbl. 506. — (Marschner i. s. minder bekannten Opern u. Liedern) Danzig, N. Z. f. M. 32. — (Das Stimmen der Streichinstrumente) Witting, ebd. — („Musikbericht a. d. J. 3500) Schottler, M. N. N. 357. — (Dirigenten-Praxis) Rabich, Shalle 32. — (Musik im Verh. z. Gemütsleben) Pastor, Mus. Wbl. 34 ff. — (D. künstl. Ziele d. Männergesangvereine) Reißmann, Sängerh. 35 ff. — (Joetze) † G. R, ebd. — (Musik. Auffassung) Waldapfel, N. Z. f. M. 35. — (D. Originalmanuskripte Raimunds) Einsle, Sammler 10. — (C. M. v. Weber) Reißmann, West. Mh. 408. — (Weber als Kritiker) Kohut, N. Z. f. M. 34. — (Wagnersche Feuilletons von 1841) Resius, Ostd. Rsch. 8. — (Zur Neu-Claviaturfrage) Lyra 16 (365). — (Gottfr. Keller u. d. Musik) Keßler, N. M.-Z. 16 f. — (Aug. Riedel) Vogel, Sängerh. 37. 38. — (D. ursprüngliche Instrumentirung v. Schumanns D-moll-Simphonien) Neitzel; N. Z. f. M. 36 ff.

Bildende Künste. (Kunstgeschichte und Aesthetik) Anders, Lpz Z., u. B. 95. — (Michel Angelo) † Knackfuß, V. & K. N. Mh. 1. — (Liebermann) Richter, Fr. B. 30. — (Aesthetik a. natürl. Grundl. u. i. Einfl. a. d. Cultur) Hallier, M. A. Z.; B. 104. — (Jules Breton) Vogt, Frkf. Z. 255.

Kunsthandwerk und Vermischtes. (Neu. Malverfahren a. Sammet, Plüsch 2c.) Dek. 8 f. — (Vom Papier) Chronik, N. u. S. 162. — (Dekorateur) Fachl. f. J.-D. 17. — (Münchner städt. Museum) M. St.-Z. 66.

Inhalt: **Das Schema in der Kunst. Rundschau.** Dichtung. Erzählende Dichtungen, II, von Benno Rüttenauer. Neuere Lyrik, I, von Ulrich Klein. Die Schen vor der Tendenz-Dichtung. Theater. Dramatische Literatur, III, von Albert Dresdner. Erstaufführungen von Schauspielen, I. Musik. Neuere Werke der Instrumentalmusik, I, von Oskar Eichberg. Richard Wagner und die Konservatorien. Bildende Künste. Zweite internationale Aquarellausstellung in Dresden, II. Hans von Marées. Der Ebbestand der Berliner Kunst. Das Nationaldenkmal. Gottfried Keller-Stiftung. **Zeitungsschau.**

Schluss der Zusammenstellung: 27. September 1890.

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M. 12.50.
Jedes Vierteljahr einzeln . . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte

von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.

Illustriertes
Buch der Patiencen.
Erstes Bändchen.
Illustriertes
Buch der Patiencen.
Neue Folge.
Illustriertes Whist-Buch.
Illustriertes Skat-Buch.
(Letzteres mit deutschen Karten.)
Eleganteste Ausstattung in schwarzem und rotem Druck.
Mit zahlreichen Abbildungen.
Fein gebdn. Preis jedes Bändchens 5 Mk.

J. U. Kerns Verlag
(Max Müller) in Breslau.
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Alle gebrauchten Briefmarken kauft fortwährend, Prospekte gratis,
G. Zechmeyer, Nürnberg.

EDMUND PAULUS
Musik-Instrumenten-Fabrik
Markneukirchen i. S.
Prachtvoll illustr. Preislisten frei, worauf besonders aufmerksam gemacht wird.

— Man verlange Preisliste über —

PHOTO-

GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL
Ludw. Schaller, Stuttgart.
Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

Auch zu Geschenken vortrefflich passende Werke von bleibendem Wert.

Herr Gervin. Ein Minnelied von **Paul Albers.**
„Frisch auf mein Liedchen, schwinge dich keck von Haus zu Haus. — Hei! singe, meistersinge aus voller Brust heraus! Wo sinnige Frauen weilen, da setz' dich vor die Thür, um Liebesleid zu heilen, auch grüß sie hübsch von mir!“
Eleg. br. M. 1.—, hochfeingeb. M. 2.—.

Fliegende Blätter. Neue Lieder von **Paul Barsch.**
II. Auflage. „Aus dem Handwerkerstande hervorgegangen hat B. doch seinem schönen Talente Bahn zu brechen gewußt. Wir können mit gutem Gewissen sagen: B. ist ein hochbegabter Dichter voll herber Kraft. Einen solchen bescheiden seine Wege wandelnden Dichter zu unterstützen ist Pflicht.“ (N. Poet. Bl.)

Heinrich Kurt. Das Lied der Menschheit. Ein Epos in 24 Erzählungen.
Bis jetzt erschienen: Bd. I. Tul und Nalila. Bd. II. Nimrod. Bd. III. Mose. à Bd. M. 2.—, geb. M. 3.—.
H. H. hat ein Werk begonnen, **wie es kühner wohl noch nie von einem Dichter geplant worden ist.** . . . Wenn diese beiden Bände die höchste Stufe dichterischen Könnens, wo die Kritik aufhört und das Unbegreifliche beginnt (sic!), auch nicht erreichen, so hat dennoch nur ein Talent **ersten Ranges**, ein genial beanlagter Kopf sie ersinnen und schaffen können.“
(Ueber Land u. Meer, Nr. 8.)
Zur Förderung des Epos ist dem Dichter Staatsunterstützung verliehen worden.

Im Windesrauschen. Epische Dichtungen von **Helene v. Engelhardt.**
Eine Gabe von hohem künstlerischen Wert.
Eleg. broch. M. 1.50, hochfein geb. M. 2.50.

Am Webstuhl der Zeit.
Poesien aus dem modernen Leben.
Von **Julius Gesellhofen.**
Eleg. broch. M. 2.—, feingeb. M. 3.—.

Julius Kurt. Homo sum! „Ein neues Gedichtbuch. Die Gedichte sind so ungewöhnlich bedeutend, durchweht von einem so hohen künstlerischen Geist, gebildet in einer so starken Gestaltungskraft, daß sie zu dem Allerbesten gehören, ja vielleicht das Allerbeste sind, was die neue Lyrik uns brachte.“ (Berl. Tageblatt.)
Eleg. broch. M. 2.—, Prachtband M. 3.50.

Zwei Seelen. Gedichte von **Karl M. Heidt.**
Broch. M. 2.—, Prachtband M. 3.—.

Fortgang. Der Dichter und **Kinder des Hochlands.**
ungen erste Folge. Dichtung aus Schottlands Bergen.
Von **J. H. Mackay.** Broch. M. 2.—, feingeb. M. 3.—.

Sämmtl. Werke sind gediegen ausgestattet, eleg. broch. oder in reizenden Einbänden durch jede Buchhandlung, sowie vom Verlage **Baumert & Ronge**, Großenhain-Leipzig, zu beziehen.

Hochsommer.
Gedichte von **A. Leschius.** — Eleg. geb. m. Gold 4 M. 50 Pf.
Post: In diesen Gedichten spricht sich neben leidenschaftlicher Glut eine nicht gewöhnliche Tiefe der Empfindung aus . . . . Dem Adel der Form und dem hie und da fast berauschenden Schwung der Sprache entspricht ein seltener Reichtum der Gedanken . . . . . **Blätter für liter. Unterhaltung:** Jede Seelenstimmung, deren ein gesunder, kraftvoller Geist fähig ist, finde in den formschönen Liedern ein harmonisches Echo . . . , Alles, was die Dichterin sagt, ist von Begeisterung getragen für das Schöne, Große, Gute . . . , nicht gekünstelt, nicht gemacht, und darum nie matt, halt- oder inhaltlos . . . . . .

Liebe und Leidenschaft.
Eine phantastische Dichtung von **A. Leschius.** — Eleg. geb. m. Gold 3 M.
Rhein. Curier: Das Buch ist mit hoher Begeisterung und poetischem Schwung geschrieben und giebt zum Denken reichen Anlaß . . . . . **Archiv:** Obwohl das Thema hochlyrisch, hält sich das Gedicht doch von allem Süßlichen und Phrasenhaften fern . . . . . **Neue poetische Blätter:** Der Leser muß sich in die phantastische Welt hineinleben, um den ganzen Reiz dieser dichterischen Verkörperung seelischer Vorgänge, die farbenreiche Lebendigkeit und dramatische Anschaulichkeit der Darstellung und die Tiefe der psychologischen Auffassung zur Genüge anzuerkennen . . . . . **Hinstorffsche Hofbuchhandlung, Verlagsconto Wismar.**

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Organ für den Zeichenunterricht und das Kunstgewerbe. Herausgegeben von J. Häuselmann. 12 Nrn. M. 3.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilsirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Galleria der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

CHR. HARBERS, Leipzig, Markt 6.
Fabrik und Lager Photographischer Artikel.
Generalliste 1889 M. 1.— franko. Amateur-Liste 1890 gratis u. franko.

Digitized by Google

Soeben erschien und ist zu beziehen durch jede Buchhandlung:

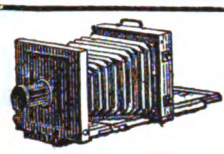
Deutsche Poetik.

Umriss der Lehre vom Wesen uud von den Formen der Dichtkunst; mit einer Einführung in das Gebiet der Kunstlehre.
Von **Paul Heinze** u. **Rudolph Goette.**

Umfang 23 Bogen. Preis brosch. M. 5.—, geb. M. 6.—.

Die Verfasser waren bemüht, in diesem Werke bei möglichst knapper Darstellung den überaus reichen Stoff lichtvoll und übersichtlich zu gruppiren, und strebten — zum ersten Male auf diesem Gebiete — eine Aneignung u. Verarbeitung der neueren ästhetischen Strömungen an.

Paul Heinzes Verlag, Dresden-Striesen.



Photogr. Apparate
und Bedarfs-Artikel.
Anleitung im eigenen Versuchs-Atelier.
877 **Otto Perutz,**
Trockenplattenfabrik,
München, Dachauerstr. 50.

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Mietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. M. 3.—.
— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.
— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.
— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.
— Morgenröte. M. 7.50.
— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.
Für Interessenten gratis:
Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.
Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

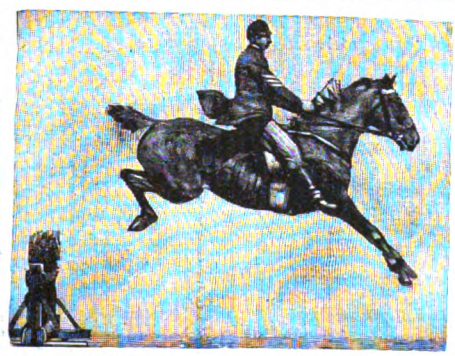
Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. **E. Doehn,** Dresden, Königstr. 11, III.

SEKRETÄR.

Der Herausgeber einer Zeitschrift in Dresden sucht einen gebildeten Mann von künstlerischen und literarischen Interessen zu regelmässiger halbtägiger Beschäftigung als Sekretär und zur Unterstützung bei Redaktionsarbeiten. Angebote mit Angabe der Forderungen und Empfehlungen unter „S. E. C." an den „Kunstwart-Verlag" in Dresden.

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit
„Anschütz' Phot. Moment-Apparat"
(pat. i. all. Ländern).
Aufnahmen wie nebenstehende machen.



Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.

Verkauf für
Berlin bei
O. Anschütz,
Berlin W.
Charlottenstr. 59, I.

Daselbst:
Verkauf sämmtl. Fabrikate von
C. P. Goerz.
Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat" für alle Länder:
Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.
Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.
Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

Wer von der Natur

bevorzugt

mit einem über dem gewöhnlichen Durchschnitte stehenden feineren Geschmackssinne begabt ist, und an dem bloßen Paffen gewöhnlicher Cigarren nicht die rechte Befriedigung findet, sondern eben mit höheren Geschmacks-Ansprüchen einen

wirklichen Genuß

im Rauchen sucht, — wird solchen wirklichen Genuss in den **echten Manila-Cigarren** finden, welche durch das Einfuhrgeschäft **Paul Zemke,** Stettin, in Deutschland eingeführt — und in hoher Feinheit und Milde zu erstaunlich mäßigen Preisen in Probekisten mit 100 einer Sorte — und Musterkisten mit mehreren Sorten, in ganz Deutschland durch die Post zugänglich gemacht werden, z. B.:

100 echte kleine Senoritas		M. 4,75
100 „ Princesas		„ 7,50
100 „ Reinitas finas		„ 9,20
45 in Musterkiste **A.**	8 Sorten	„ 6,25
30 in desgl. **B.**	10 „	„ 12,—

gegen Postnachnahme. — Beifallschreiben aus hohen Kreisen, darunter solche von bekannten Herrenhaus- und Reichstags-Mitgliedern.

Der Pariser Salon

in Originalphotografien von
Ad. Braun & Co. in Dornach.
Imperialf. M 12.—, Royalf. M. 4.80, Cabinetf. M. 1.— bis jetzt 3400 Nos.
Vollständiger Miniaturkatalog
zum Bestellen der fertigen Blätter
(nicht verkäuflich) durch die
Kunsthandlung **Hugo Grosser** in **Leipzig.**
Allein. Vertret. v. **Ad. Braun & Co.**

Aerztlich erprobt **Kanoldt's** und warm empfohlen.
TAMAR INDIEN
Frucht-Confitüren.
Pastilles de Tamarin
digestives et laxatives.
Schachtel 80 Pf., einzeln 15 Pf. durch alle Apothek.

PHOTOGRAPHIE.
Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. Grösstes Lager von Trocken-Platten, Utensilien und Chemikalien zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

Musikalien-
Saiten- und Instrumenten-Handlung,
REPARATUR-ANSTALT
mech. Kunstwerke und Harmoniums:
EMIL KOHSER,
Musiklehrer für Harmonium.
Beste und billigste Bezugsquelle für Musikwerke mit Stahlplatten, Meliphons, Manopan, Herophon, „Monochord", Zithern, sowie sämtl. Streichinstrumente.
DRESDEN-A., Johannesstrasse 6.

Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 21.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

PÄDAGOGISCHE
MUSIKSCHULE
v. Wera von Mertschinsky
Dresden, Struvestr. 15p.
Unterricht in Klavier, Violine, Violoncello, Chor- u. Sologesang, Musikgeschichte, Harmonie- und Kompositionslehre, Ensemblespiel.

Ein Komponist und Musikschriftsteller, dessen Werke allseitig Beifall finden, ist gewillt, angehenden Komponisten, Musikern und Musikliebhabern Kompositionen für Orchester, Pianoforte, Orgel, Gesang und für jedes Musikinstrument anzufertigen, auch ihm zu sendende Klavier- und Gesangstücke wirkungsvoll zu instrumentiren. Honorar nach Übereinkunft. Gefl. Offerten unter **F. F. 48** an die Exped. des „Kunstwarts", Dresden, erbeten.

Im Gemäldesaal

von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Emil Wünsche,
Specialgeschäft für
Amateurphotographie.
Dresden, Moritzstr. 20.

Complette Apparate
von Mk. 20 - Mk. 700.
Reich illustr. eleg. Preisl. franco geg. 20 Pf.
Marken die bei Bestell. zurückverg. werden.
F. S. JAHN, K. A.

Digitized by Google

Das Kunstgewerbe

Halbmonatsschau, Verkehrs- und Handelsblatt

zum Überblick und zur Geschäftsvermittelung zwischen

Künstlern, als Architekten, Musterzeichnern, Modelleuren, Bildhauern usw., Kunsthandwerkern, Dekorateuren, Groß- und Klein-Händlern, Fabrikanten, Bau-Unternehmern, Patent-Anwälten, Anstalten für Vervielfältigung, Geschäften für Ein- und Ausfuhr und Auftraggebern des Kunstgewerbes überhaupt.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius.

Ihre Mitarbeit haben bisher zugesagt u. A.: Dr. H. E. von Berlepsch, München; Georg Böttticher, Leipzig; Hofrat Dr. Jakob von Falke, Direktor des k. k. Museums für Kunst und Industrie, Wien; Aemil Fendler, k. Direktorialassistent am Kunstgewerbemuseum, Berlin; Fedor Flinzer, Inspektor des städtischen Zeichenunterrichts, Leipzig; Hofrat Professor E. Graff, Direktor der k. Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums, Dresden; Dr. Cornelius Gurlitt, Architekt, Charlottenburg; Dr. Georg Hirth, München; Professor Richard Hofmann, Direktor der kunstgewerblichen Fachzeichenschule, Plauen i. V.; Professor Dr. J. Janitsch, Direktor des Schlesischen Museums, Breslau; Professor M. Meurer, Berlin; Dr. Ludwig Pietsch, Berlin; Oberregierungsrat Dr. Wilhelm von Seidlitz, Dresden; Regierungsbaumeister Hans Schliepmann, Berlin; Dr. Paul Schumann, Dresden; Dr. Georg Voß, Berlin.

„Das Kunstgewerbe" erscheint reich illustrirt zum Preise von

1 Mark vierteljährlich.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten (Nummer in der Zeitungsliste: Deutsches Reich 3429a, Bayern 1690a, Österreich 1545a), unmittelbar unter Kreuzband ohne Portoberechnung nur bei Jahresabonnement (4 M.) — Probehefte unentgeltlich — vom

Kunstwart-Verlag, Geschäftsstelle des „Kunstgewerbes", Dresden-A.

BERLIN.

Rudolph Lepkes Kunst-Auktions-Haus

übernimmt **ganze Sammlungen** und einzelne Beiträge von **Oelgemälden, Kupferstichen, Aquarellen, Büchern, Autographen, Münzen, Antiquitäten etc.** zum Verkaufe durch Auktion.

Die gratis ausgegebenen Kataloge werden auf Wunsch franko zugesandt.

28|29 Kochstrasse 28|29

F. Holz- u. Terracottawaaren etc.

u. sonst. erste Neuheiten zum **Bemalen** empfiehlt **G. A. NOLL, Halle a. S.**

Malutensilien, Kerbschnitz- und Brand-Apparate. — Illustr. Preisliste gratis.

Emaillefarben.

Grosse

Antiquitäten-Ausstellung

im Kunstauktionshaus, Rindermarkt 2, München.

täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr

(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr) geöffnet. **Eintritt frei.**

Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.

Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Protectorin J. K. h. Grossherzogin Luise von Baden.

Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.

im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M. 6, M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20, M. 25 u. M. 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,

Königl. Hoflieferant.

Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Günther Wagner

Hannover u. Wien.

12 Preis-medaillen

GÜNTHER WAGNER

Gegründet 1838.

Aquarellfarben f. Künstler.

Wasserfeste Ausziehtuschen.

Flüssige chines. Tusche.

Malutensilien.

Man verlange Preisverzeichnis B.

Thüringer Landschaften

in Öl und Aquarell,

prächt. Motive aus der Umgegend v. Eisenach, Thal, Ruhla, Friedrichroda, Liebenstein, Schwarzburg, Ilmenau, Coburg usw. in jeder Grösse und zu den billigsten Preisen.

Ausführl. Katalog gratis u. franko.

Schönster Zimmerschmuck; prächt. Fest- u. Gelegenheitsgeschenke.

Hermann Braun, Maler, **Thal** i. Thüringen.

Oelgemälde

werden und bleiben wie neu durch

Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.

In den einschl. Geschäften vorrätig. Prospekt franco.

Schminke & Comp. Düsseldorf

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.

Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Holzfreies Papier. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Beiliegend eine Ankündigung der „Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vorm. Fr. Bruckmann in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

2. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Kunst und Schule.

Die Frage, inwieweit und wie die Musik als Mittel der Erziehung heranzuziehen sei, ist in diesen Blättern wiederholt erörtert worden; zuletzt von Fr. von Hausegger (III, 17). Die Gründe, die er für die Verwendung der Musik im Dienste der Erziehung anführt, dürfen wir auch für die bildenden Künste ohne Weiteres in Anspruch nehmen. Ist es die Aufgabe der Erziehung, umgestaltend und veredelnd zu wirken und eine schönere Zukunft vorzubereiten, so sind nicht bloß eines, sondern alle Gebiete des Schönen gleich berechtigt und gleich geeignet, zur Mitwirkung herangezogen zu werden. Und fassen wir selbst den Zweck der Erziehung nur dahin, den Menschen heimisch zu machen in der ihn umgebenden Welt, ihn zu befähigen, daß er freudig schaffend und aufnehmend mitarbeite an der heutigen Kultur, so werden wir nicht umhin können, der Erziehung zur Kunst eine bedeutsame Rolle im Leben anzuweisen. In dem Aufsatze: „Kaviar fürs Volk“ (III, 1) hat der Herausgeber dieses Blattes nachdrücklich auf die volksveredelnde Kraft der Künste hingewiesen. Soll sie aber voll zur Geltung kommen, so gilt es, frühzeitig mit der Erziehung zum Kunstgenuß zu beginnen. Denn die Auffassungsfähigkeit läßt sich später nur mit vieler Mühe erringen, während sie von Jugend auf mit Leichtigkeit zu pflegen ist.*

Zu den allgemein erziehlichen Gründen aber kommt für die bildenden Künste, insonderheit für Malerei, Plastik und Kunstgewerbe, ein wichtiger volkswirtschaftlicher Grund. Es giebt in der Gegenwart kaum ein Gebiet, auf welchem nicht wirtschaftliche Rücksichten eine maßgebende Rolle spielten. Vergebens suchen die Vertreter rein idealer Anschauungen, namentlich auf dem Gebiete der Schule, sich der anscheinend banausischen Frage zu erwehren: Welchen praktischen Nutzen hat euer Thun?

Sie vergessen, daß das rein Ideale zum haltlosen Schatten wird, wenn es nicht im Leben wurzelt und darauf zurückwirkt. Die Vergangenheit zu erkunden, hat für die Allgemeinheit nur dann Wert, wenn es ihr hilft, die Gegenwart zu verstehen, die Teilnahme an ihr zu wecken und zu fördern, den Charakter zu bilden und zu kräftigen. Eine Wissenschaft, die den Blick vom Jetzt abkehrt, lediglich Bewunderung für das Einst züchtet, hat kein Recht, in unseren Mittelschulen eine Rolle, gar eine maßgebende Rolle zu spielen. Erhebt aber eine solche Wissenschaft Anspruch darauf, in den Kreis der Schulfächer aufgenommen zu werden, so muß sie die Probe nach den angegebenen Grundsätzen bestehen. Auch sie sprechen bei der Beantwortung der Frage mit, ob die Kunstlehre in die Schule gehört. Sie gehört dahin; es fragt sich nur, in welchem Umfange und von welchen Gesichtspunkten aus sie gelehrt werden soll.

Einen erfreulichen, jugendkräftigen Idealismus hat der Staat an den Tag gelegt, als man sich in Deutschland von der Notwendigkeit überzeugte, das Kunstgewerbe neu zu erwecken. Kunstgewerbeschulen, Kunstgewerbemuseen und gewerbliche Fachschulen auf künstlerischer Grundlage wurden zu Dutzenden gegründet, Musterzeichner und künstlerisch mehr oder minder geschulte Handwerker wurden und werden zu Hunderten herangebildet. Nicht minder groß ist der Wetteifer deutscher Staaten und Städte auf dem Gebiete der hohen Kunst. Überall werden auf Staatskosten Künstler herangebildet, die Kunstakademien wetteifern, einander in der Zahl der Schüler zu übertreffen. Ja, aber ist es denn an sich ein Glück für einen Staat, möglichst viel Maler, Bildhauer, Architekten und Ge-

* Vergl. Bernhard Stark, Kunst und Schule. Zur deutschen Schulreform. Jena 1848.

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts“ ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

werbekünstler zu besitzen? Keineswegs, sondern nur dann, wenn diesen eine kunstverständige und kauffreudige Schaar von Kunstfreunden das Gleichgewicht hält. Sie fehlt jetzt vielfach, zum mindesten ist sie zu klein, und so ist mancher Staat genötigt, den Fehler, den er fortgesetzt durch Ausbildung zu vieler Kunstproduzenten begeht, durch einen zweiten Fehler gut zu machen, d. h. gewisse von ihm ausgebildete Künstler, deren Werke sonst keinen Absatz finden, durch Aufträge vorm Verhungern zu schützen. So wird nach zwei Seiten unnütz Geld verschwendet.

Ähnlich steht es mit dem Kunstgewerbe. Auch hier wird der Staat zur Hilfe aufgerufen; Preußen hat bereits begonnen, zur Herstellung mustergiltiger kunstgewerblicher Gegenstände größere Summen in den Staatshaushalt einzusetzen, andere deutsche Staaten werden folgen. Das mag nützlich sein, ist aber doch nur ein Kuriren an Symptomen, während man den Krankheitsherd weiter wuchern läßt. Der Staat gleicht hier einem Baumeister, der in den Obergeschossen eines Bauwerks immer neue prächtige Aufbauten anbringt; dann zeigt sich, daß es diesen an Halt fehlt und er sieht sich genötigt, Notpfeiler darunter zu setzen. Es gilt vielmehr, von Grund aus fest und einheitlich zu bauen. Gewiß ist die Kunst die edelste Blüte der Kultur, und der Staat, der auf der Höhe der Kultur stehen will, muß sie pflegen; das heißt: ein jeder, der in diesem Staate Rang und Stellung mit Würde behaupten will, muß sich auch der Pflicht bewußt sein, lebendigen Anteil an Kunst und Kunstgewerbe zu nehmen. Hier ist selbst der Luxus Pflicht. Es bleibt keine Wahl: entweder ist es Thorheit, daß der Staat Kunst und Kunstgewerbe durch Akademien und Kunstgewerbeschulen fördert, oder der Staatsbürger hat seinerseits nach Kräften die Kunst als Bestandteil unseres Staats- und Kulturlebens zu unterstützen. Was aber hört man nicht selten von Leuten, die Gymnasium und Universität besucht haben und sich unbedingt zu den Gebildeten rechnen: sie gestehen ganz naiv ein, sie verständen nichts von Kunst, und sie kümmern sich auch nicht im mindesten darum. Ein erbärmliches Armutszeugnis! Und daß man es sich zu geben wagt, beweist, daß es schlecht steht mit der vollharmonischen Ausbildung unserer oberen Zehntausend.

Wie ist da zu helfen? Sehen wir von der Möglichkeit ab, daß der Staat sich entschließe, die Kunstakademien als Staatsschulen fallen zu lassen — und das wäre wahrhaftig zu überlegen — so liegt ihm die Pflicht ob, das Kunstverständnis und den Kunstsinn seiner Bürger zu wecken und zu beleben, den Kunstproduzenten freiwillige Kunstkonsumenten zu schaffen. Dies aber müßte ein Zweck des Kunst-Unterrichts an den Mittelschulen sein. Was gegenwärtig, namentlich auf sogenannten höheren Töchterschulen, als kunstgeschichtlicher Unterricht gilt, ist meist ein kläglicher Dilettantismus, der nur die Halbbildung fördert und seichtes Geschwätz über die Kunst ermöglicht. Irgendwer, der den kleinen Lübke gelesen hat, wird für würdig und fähig gehalten, in der Selekta die höheren Töchter in die Geschichte der Kunst einzuführen, und man kann noch von Glück reden, wenn ihm durch Zufall wenigstens Seemanns kunsthistorische Bilderbogen mit Springers Textbuch in die Hände gefallen sind. Doch lassen wir diese Ausgeburten einer modischen Bildungsseuche, die sich mit gleichem Eifer und gleichem Unverstand jeder andern Wissenschaft zuwendet, wenn ihr das Unglück widerfährt, Mode zu werden. Man kann Bestrebungen nicht für Ernst nehmen, welche lediglich der Eitelkeit fröhnen.

Fragen wir nun, wie der Kunstunterricht zu erteilen sei. Wir antworten zunächst: es darf keineswegs planmäßig Kunstgeschichte gelehrt werden. Denn es handelt sich nicht darum, der Schule ein neues Wissensgebiet mit Lernstoff an Namen und Zahlen aufzubürden. An solchen Lehrfächern tragen Schule und Schüler schon genug, und die Überbürdung darf nicht gemehrt werden. Niemand kann wünschen, daß der ohnehin geplagte Schüler noch mehr lerne, er soll mehr gebildet und erzogen werden. Im vorliegenden Falle handelt es sich um die Erziehung zum Kunstverständnis und zum Kunstgenuß. Wie kommt man zu beiden?

Durch Anschauung und durch Belehrung. Zunächst muß man die Natur sehen lernen, denn Kunstverständnis ist Naturverständnis. Wer kann die Schönheit einer gemalten Landschaft verstehen, wenn er nie sich Rechenschaft über den Eindruck der Natur selbst abgelegt hat? Wer kann die Schönheit eines Bildwerks nachempfinden, wenn er nie mit Bewußtsein die Schönheit des menschlichen Körpers in seinen Bewegungen, in seinen Linien, in seinem charakteristischen Ausdruck empfunden hat? Die Wissenschaften, welche die Anschauung des Lernenden ausbilden, die sein Beobachtungsvermögen schärfen, seine Sinne geschickt machen, also die Naturwissenschaften und das Zeichnen sind somit unsere natürlichen Bundesgenossen. Der Zeichenunterricht ist ja im Anschlusse an die kunstgewerblichen Bestrebungen in neue Bahnen gekommen, und daß man hier nicht auf billigen Lorbeeren ruhen will, sondern rüstig nach höheren Erfolgen strebt, mag u. a. der Erfolg beweisen, den Georg Hirths kleine Schrift: „Ideen über Zeichenunterricht" mancher Orten gehabt hat. Hirth redet dem Skizziren das Wort, indem er sagt: „Der vernünftige Zweck des elementaren Zeichenunterrichts müßte meines Erachtens sein: den begabten Schüler dahin zu führen, daß er mit einer gewissen Leichtigkeit die Gegenstände der Natur, auch die Bewegungen lebender Wesen richtig skizziren und die Einfälle der eigenen Phantasie klar darstellen könne. Nur so hat das Zeichnen einen wirklich praktischen Wert für das Leben, nur ein solches Können gewährt dem jungen Menschen zugleich innere Befriedigung und die Möglichkeit einer nutzbringenden Verwendung." Das Skizziren als Gegengewicht gegen das Schönzeichnen hat denn auch schon hier und da, z. B. an allen kunstgewerblichen Schulen Dresdens, Eingang gefunden. Um den Zeichenunterricht an unseren Gymnasien steht es aber traurig. Von Baden abgesehen, wo in fünf Klassen des Gymnasiums der Zeichenunterricht Zwangsfach ist, gönnt man ihm je zwei Stunden in zwei Unterklassen, noch dazu stellt man die Teilnahme daran ins Belieben der Einzelnen. Der Zeichenlehrer ist nur eine geduldete Persönlichkeit, die Leistungen im Zeichenunterricht sind völlig gleichgiltig. Sie sind denn auch derartig, daß man den

Digitized by Google

ganzen Unterricht lieber missen möchte. Hier muß gründlich Wandel geschafft werden. Was Baden für den Zeichenunterricht im Gymnasium gethan hat, ist das geringste Ziel, das man sich auch anderwärts stecken muß.

Längst erkannt sind ja die Vorteile, welche jeder Gebildete vom Zeichnen hat: der Offizier, der Jurist, der Mediziner, der Lehrer nicht minder, wie jeder Stand, der das Zeichnen unmittelbar verlangt. Daneben bringt es den unschätzbaren Vorteil, daß der Schüler richtig *sehen* lernt und sein *Formen-Gedächtnis* übt, die notwendige Vorbedingung für das Kunstverständnis. Hierzu aber muß die dauernde *Anschauung* guter Kunstwerke treten. Durchaus zu billigen ist der Vorschlag von Hübner-Trams (im Jahresberichte des Kaiserin Augusta-Gymnasiums zu Charlottenburg 1880), die Klassenzimmer mit geeigneten Wandtafeln auszuschmücken, deren Erklärung der Lehrer bei passender Gelegenheit vorzunehmen hat.

Über den Kunstunterricht nun ist schon von verschiedenen Seiten geschrieben worden, so von Dr. Rudolph Menge in seiner Schrift über den Kunstunterricht im Gymnasium (Langensalza, 1880). Er hat manches Verdienstliche beigebracht. Falsch beraten und durchaus befangen im Sinne des jetzt schwindenden Bildungsideals ist er indeß, wenn er den Kunstunterricht auf die Kunst der Alten beschränken will und glaubt, dadurch allein Kunstgeschmack erzeugen zu können. Die Erfahrung hat uns genugsam belehrt, daß dadurch nur eine einseitige Schwärmerei für das klassische Altertum großgezogen wird, (zu dessen Bewunderern natürlich auch die gebildeten Gegner dieser einseitigen Schwärmerei gehören) ferner ein lebloser Klassizismus in der Kunst, sowie Verachtung der Gegenwart. Der Kunstunterricht muß sich vielmehr auf das gesamte Gebiet der Kunstentwicklung beziehen, selbstverständlich ohne Vollständigkeit oder gar fachwissenschaftliche Ziele anzustreben. Gilt es, vor allem Freude an der lebendigen Kunst, Teilnahme an *unseren* künstlerischen Bestrebungen zu erwecken, so dürfen auch die Kunstwerke der Vergangenheit nicht schlechthin als Ideale für *uns*, sondern als Erzeugnisse der jeweilig herrschenden Anschauungen vorgeführt und im Zusammenhange mit der gesamten Kulturentwicklung betrachtet werden. Es ist daher zu fordern, daß der Geschichtslehrer seinem Vortrage auch kunstgeschichtliche Betrachtungen einfügt und den Schüler mit Künstlernamen und Kunstwerken, sei es notgedrungen auch nur oberflächlich, bekannt macht. Ebenso ist es nicht ohne Nutzen, wenn in der *Kirchengeschichte* die einzelnen Baustile der christlichen Kunst erörtert werden. In diesem Sinne wollen den Kunstunterricht gestaltet wissen Hübner-Trams, Dr. Händcke (Die neue deutsche Schule 1890, II, 4) und H. Blümner (vergl. seine kleine wertvolle Schrift: Über die Bedeutung der antiken Denkmäler als kulturhistorische Quelle. Zürich 1888).

Indeß zur kulturgeschichtlichen muß endlich auch die *ästhetische Betrachtungsweise* kommen, wenn unser Ziel erreicht werden soll. Freilich darf sie sich nicht lediglich in lehrhaften Erörterungen bewegen, sondern sie muß engen Anschluß an die geschauten Kunstwerke suchen. Grundfalsch ist, was Händcke sagt: „es ist sehr überflüssig, die Schüler mit technischen gelehrten Ausdrücken bekannt zu machen, die nur dazu dienen, Oberflächlichkeit und Geschwätzigkeit zu erziehen.“ Wie will ich denn mein Kunstverständnis bethätigen, wenn ich z. B. für die Bildnerei nichts weiß von Rhythmus, Ebenmaß, Linienführung, malerischer und rein plastischer Auffassung, Stil, Manier, Komposition usw.? Wie wollen wir denn die oberflächliche Schwätzerei über Idealismus und Realismus und ihre Ausbeutung im Dienste der Künstlerparteien ausrotten, wenn wir nicht schon die Jugend über den ganz relativen, sich entwickelnden und unsicheren Wert dieser Worte aufklären? Gerade durch gründliche Belehrungen über solche Dinge wird der Oberflächlichkeit und Schwätzerei ein Ende bereitet und das wirkliche Verständnis angebahnt und herbeigeführt. Und um gerade diese Betrachtungen voll fruchtbar zu machen, teilen wir unseren Stoff nach den einzelnen Arten der Kunstwerke ein; wir betrachten von der Plastik nach einander das Relief, das Rundbild, die Gruppe; von der Malerei das Wandbild, das Tafelbild, ferner den Kupferstich, den Holzschnitt, die verschiedenen übrigen Druckverfahren; in der Architektur das Kultgebäude, das Wohnhaus; ferner die Gefäße, die Möbel, die Metallarbeiten, die Gewebe usw.

Um ein anschaulicheres Bild von dem Unterricht zu geben, wählen wir den erstgenannten Gegenstand: das *Relief*. Die ägyptische, die kyprische und die mykenische Kunst zeigen den verschiedenartigen Ursprung des Reliefs, seine anfängliche Verquickung mit der Wandmalerei, anderseits sein Hervorwachsen aus getriebenen Metallornamenten, die als Wandschmuck dienten; wir sehen dann die ersten plumpen Anfänge gesetzmäßiger Gestaltung der reinen Flachbildnerei in den Metopen von Selinunt, lernen das Wesen dieser schmückenden Kunst an einigen anderen archaischen Reliefs, auch deren Erlösung vom Grunde in der Giebelgruppe kennen, würdigen die Parthenonreliefs als den Höhepunkt nicht der Reliefkunst überhaupt, sondern der rein plastischen Reliefkunst griechischer Anschauung, gehen dann zu Reliefs antiken Barockgeistes in der Pergamenischen Kunst, zum malerischen Relief Alexandriens über und beschließen die Antike mit den Reliefs der römischen Triumphbogen und Säulen. Neue Anfänge bringt die altchristliche Kunst, es folgt das alttoskanische Relief, dann die malerische Reliefkunst Ghibertis und seiner Genossen, das in gleicher Richtung noch weiter gehende Relief der Barock- und Rokokozeit; mit Thorwaldsens Klassizismus beginnt eine neue Entwicklungsreihe, die man mit dem farbigen Relief abschließen mag. Dieser Stoff kann in acht Stunden erledigt werden. Wird der Unterricht vernünftig erteilt, so hat der Schüler in diesen acht Stunden die wichtigsten Kunstwerke auf dem Gebiete der Flachbildnerei durch die Anschauung kennen gelernt, er beherrscht die Kunstausdrücke, was höchst wichtig ist, und er kennt das Wesen des Reliefs; Erörterungen über Reliefperspektive, malerisches Relief, Gleichköpfigkeit, Raumausfüllung usw. sind ihm nicht mehr böhmische Dörfer, er weiß, worauf es bei einem Relief ankommt, er vermag die Absichten des lebenden Bildhauers zu würdigen und ihm nachzuschaffen. In ähnlicher Weise werden Rundbild

Digitized by Google

und Gruppe behandelt, wobei immer nur die wichtigsten und bekanntesten Denkmäler der Betrachtung unterliegen. Neben den ästhetischen und kulturgeschichtlichen Bemerkungen sind dabei auch Erläuterungen der Technik als höchst wertvoll nicht zu vergessen. Der Schüler muß vom Bilden in Thon, vom Gießen in Gips und Bronze, vom Treiben und Arbeiten in Marmor einen vollen Begriff erhalten. Selbstverständlich ist es, daß dieser Unterricht möglichst vor den Kunstwerken selbst, also in den Museen, zu erteilen ist; sind solche nicht vorhanden, so müssen einzelne Gipsabgüsse und Abbildungswerke (wie Seemanns kunsthistorische Bilderbogen, von der Lamitzens Wandtafeln u. a.) aushelfen. Ohne Anschauungsmittel würde der ganze Unterricht unnütz sein; Kunsturteil und Kunstgenuß lernt und schöpft man nur an den Kunstwerken selbst.

Sind die Einzeläußerungen der Kunst in dieser Weise durchgenommen, so dürfen wir wahrhaftig darauf rechnen, daß Kunstverständnis und Kunstsinn mächtig angeregt und gefördert sind, zumal da der kultur- und kirchengeschichtliche, der naturwissenschaftliche und der Zeichenunterricht mit dem Kunstunterricht gemeinsam arbeiten. Die Frage, in wieweit neben jener praktisch-ästhetischen Betrachtungsweise der Kunstwerke auch die Künstlergeschichte auf der Schule in Betracht gezogen werden soll, können wir hier für jetzt nicht mehr erörtern. Doch unterschreiben wir unbedingt Anton Springers Satz: „Ein gebildeter Deutscher sollte wie seinen Goethe, so auch seinen Dürer genau kennen." Die Schule kann hierzu wenigstens den Grund legen. Die Frage, woher die Zeit für den Kunstunterricht im Gymnasium kommen soll, beantwortet sich durch die genugsam aufgestellte und begründete Forderung, daß der freie lateinische Aufsatz und das griechische Skriptum wegfallen, daß überhaupt der Unterricht in den alten Sprachen beschränkt, daß der grammatische Unterricht in allen Schulsprachen auf gemeinsamer Grundlage erteilt, überhaupt der gesamte Unterricht konzentrirt werde. Für die Belehrung der Lehrer hat die preußische Regierung durch die archäologischen Ferienkurse wenigstens ein einstweiliges Aushilfsmittel gezeigt. Geeignete Lehrbücher werden alsbald erscheinen, wenn die Regierung erst einmal guten Willen zeigt, den Kunstunterricht einzuführen. Sie kann auch einmal den Weg beschreiten, die Herausgabe eines solchen durch einen Wettbewerb selbst zu veranlassen.

Wir sind sicher, daß auf dem angegebenen Wege etwas Ersprießliches erreicht werden könnte. Unsere Gebildeten würden in höherem Maße an den Bestrebungen der Kunst und des Kunstgewerbes teilnehmen. Man würde nicht mehr aus dem Munde eines angeblich Gebildeten das unglaubliche Geständnis hören, er „interessire sich für Kunst nicht" und verstehe nichts davon; man würde nicht mehr in den Salons die Ausgeburten kunstgewerblichen Blödsinns sehen, wie sie die Mode auf den Markt wirft. Dem Ideale harmonischer Ausbildung des ganzen Menschen aber wären wir ein gutes Stück näher gekommen.

Paul Schumann.

Rundschau.

Allgemeineres.

* Den **Eindruck von Kunst und von Wirklichkeit** vergleicht unser Mitarbeiter Karl Erdmann in einem längeren Aufsatze der „Grenzboten" zur Beantwortung der Frage — nicht nach ästhetischen Grundsätzen, sondern in Betrachtung einfacher psychologischer Thatsachen —: „Kann ein Kunstwerk genau denselben Gesamteindruck hervorrufen, kann es genau dieselbe Wirkungskraft entfalten, wie die entsprechende Wirklichkeit?"

„Jedes Kunstwerk," so führt Erdmann u. A. in seiner Arbeit aus, „bietet uns direkt Vorstellungen, indirekt Gefühle, die an diesen Vorstellungen haften. Es dürfte wohl kaum Widerspruch hervorrufen, wenn ich als den nächsten Zweck aller Kunst und als die Voraussetzung jedes ästhetischen Genusses überhaupt die Erregung einer bedeutenden Gefühlsreihe bezeichne. Die Vorstellungen sind das Mittel, um ein reiches Spiel unter einander zusammenhängender, auf- und abwogender Gefühle zu erzeugen. Die hieran sich knüpfenden Fragen, ob diese Gefühlsreihe einen näher zu bestimmenden gesetzmäßigen Verlauf nehmen müsse, ob sie stets harmonisch und lustvoll oder doch versöhnend auszuklingen habe, welchen weitern Zweck sie selbst verfolge u. s. f., lasse ich völlig unerörtert. Ausdrücklich betonen möchte ich nur, daß unter «Gefühlen» im Folgenden alle erregten Gefühle, nicht etwa nur die sogenannten «ästhetischen» Gefühle zu verstehen seien, worunter man gewöhnlich lediglich die Lust an Sinnesempfindungen, harmonischen Tonfolgen, zusammenstimmenden Farben, schwungvollen Linien, gefälligen Teilverhältnissen u. s. f. begreift."

„Es liegt auf der Hand, daß die Beantwortung der Frage nur dann einer anschaulichen Kontrolle unterzogen werden kann, wenn es sich um eine Kopie wirklich seiender und zugänglicher Dinge oder wirklich geschehener sichtbarer Ereignisse handelt. Bei frei erfundenen Kunstwerken muß die Frage bedingt gestellt werden: Würden wir denselben Eindruck davontragen, wenn wir die dem Kunstwerk entsprechende Wirklichkeit auch thatsächlich erlebten? Bei einer solchen Fragestellung tritt aber klar zu Tage, daß ein großer Teil dessen, was wir beim Kunstwerk sehen, gar nicht erfahren werden kann. Gehen doch gar viele Dinge der Welt nur so vor sich, wie sie es thun, wenn keine Zeugen zugegen sind. Eine Liebeserklärung findet in der Regel unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt, nur in einem Drama können wir einer beiwohnen; und die seelischen Vorgänge, wie sie ein Roman schildert, sind überhaupt jeder Beobachtung unzugänglich. Natürlich setzen wir uns genau wie beim Kunstwerk auch in der Wirklichkeit als unbeteiligte Zuschauer voraus. Denn es ist selbstverständlich, daß wir uns unter ganz andern seelischen Voraussetzungen befinden und ganz andere Gefühle haben, wenn wir uns bei einem Ereignis thätig beteiligen, als wenn wir als unbeteiligte Dritte zugegen sind. Selbst in heftigen Zorn geraten oder für einen in Zorn geratenen Menschen Mitgefühl

Digitized by Google

oder Abneigung empfinden, sind zwei gänzlich verschiedne seelische Vorgänge.

Auch noch in andrer Hinsicht stimmt das, was ich «genau entsprechende Wirklichkeit» nannte, nicht überein mit der uns zugänglichen persönlichen Erfahrung. Man vergleiche den Anblick einer dramatischen Aufführung mit dem Erlebnis der dargestellten Vorgänge. Was wir im gewöhnlichen Leben in längerem Zeitraume und gleichzeitig mit vielen andern Dingen erleben, was wir nur bruchstückweise selber sehen und wovon wir das übrige ungesichtet, unvollständig und in falscher Reihenfolge durch die Mitteilung andrer erhalten, das wird uns im Drama planmäßig geordnet. und, unter Ausscheidung alles nicht zur Sache gehörigen, in wirksamer Steigerung und in so kurzer Zeit vor Augen geführt, daß sich alles für die Beurteilung nötige und ausschlaggebende gleichzeitig in unserm Bewußtsein vereinigt. Wo kann dies je in Wirklichkeit der Fall sein? Sollten auch die Einzelheiten eines Kunstwerkes nur eine getreue Nachbildung des Wirklichen sein, ihre Auswahl, Anordnung und Gruppirung ist Sache künstlerischer Thätigkeit. Was man gewöhnlich aus der unendlichen Fülle des von der Natur Gebotenen ins Bewußtsein aufnimmt, ist mehr oder minder zufällig und mit fremdartigen Bestandteilen durchsetzt; aber was der Künstler durch sein Werk uns ins Bewußtsein aufzunehmen zwingt, konzentrirt sich auf Wesentliches und Wertvolles. Nicht was jedermann, was eine besonders organisirte und künstlerisch angelegte Persönlichkeit von der Wirklichkeit wahrnimmt, wird im Kunstwerke geboten.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß der hier behandelte Begriff der einem Kunstwerke entsprechenden Wirklichkeit nicht etwa mit der Wahrnehmung oder Erfahrung zu verwechseln ist, die wir selbst über das Dargestellte erlangen können. Auch die Kunstwerke, die eine völlig «exakte Reproduktion» der Wirklichkeit zu geben beanspruchen, können Dinge zur Darstellung bringen, die, wenn sie überhaupt für uns wahrnehmbar sind, doch unter veränderten subjektiven Voraussetzungen und in anderm Zusammenhange wahrgenommen werden. Insofern muß die von mir aufgestellte Frage nach dem Verhältnis von dem Eindruck des Kunstwerks und der ihm entsprechenden Wirkungen im allgemeinen durchaus hypothetisch sein.

Wenn ich ferner bei dieser Frage die Voraussetzung machte, ein Kunstwerk solle genau dieselben Vorstellungen erzeugen, wie die Wirklichkeit, so ist dies, wörtlich genommen, nur in seltenen Fällen denkbar und enthält für gewisse Kunstarten eine sinnlose Forderung. Ein Werk der epischen Dichtkunst, ein Roman giebt unmittelbar nur Worte, und erst die dadurch angeregten Vorstellungen haben eine gewisse Ähnlichkeit mit den Anschauungen der geschilderten Wirklichkeit. Die bildenden Künste bieten zwar selbst Anschauungen dar, aber erstens halten sie nur einen einzigen Augenblick fest und sodann beschränken sie sich auf die Wiedergabe der Eindrücke eines einzigen Simes: des Auges. Wenn ein Panorama auch noch so naturgetreu ist, es fehlt doch manches, was wir in Wirklichkeit wahrnehmen: Bewegungen, Geräusche, volle Stärke des Sonnenlichts, Gefühl der frischen Luft u. s. f. Nur bei einer realistischen Darstellung realistischer Bühnenwerke und allenfalls bei der bildlichen Nachbildung unbewegter, nur auf das Auge wirkender Dinge könnte man davon reden, daß genau dieselben Vorstellungen wie von der Wirklichkeit erzeugt würden. Im übrigen geben die realistischen Kunstwerke, wenn sie auch nur Wirklichkeit geben, jedenfalls nicht die ganze Wirklichkeit. Auch hier ergiebt sich, daß die Kunst sich auswählend und abstrahirend verhalten muß.

Im allgemeinen und ohne Rücksicht auf die besonders namhaft gemachten Fälle ist also die Beantwortung der von mir gestellten Frage selbstverständlich. Bietet ein Kunstwerk nicht genau dieselbe Summe gleicher Sinneseindrücke, so wird auch der gefühlsmäßige Eindruck anders sein als in Wirklichkeit. Hierauf beruht auch die verschiedne Wirkungsart der einzelnen Kunstgattungen. Jede von ihnen kann aus der unendlich reichen Fülle des Wirklichen nur das, was ihr gleichartig ist, wiedergeben, genau dasselbe zu gestalten bleibt einer andern Kunstart versagt. Eine rein «malerische» Idee, d. h. das, was von einem guten Gemälde ausgedrückt wird, kann nur durch ein Gemälde, also nicht etwa durch ein Gedicht oder eine andre Kunstgattung in gleich vollendeter Weise zum Ausdruck kommen. Und ein und derselbe Vorgang wird, wenn er verschiedenartigen Kunstwerken zum Vorwurf dient, auch eine verschiedene Wirkung auf uns ausüben und verschiedenartige Gefühle in uns erregen. Die Schilderung eines toten menschlichen Körpers in einem Roman wirkt anders als ein Werk der Plastik oder ein Gemälde, alle drei Eindrücke werden sich aber wiederum ganz wesentlich von den Gefühlen unterscheiden, die der Anblick einer wirklichen Leiche in uns hervorruft, auch dann, wenn der Künstler gänzlich darauf verzichtet, besondere, etwa am Material haftende sinnlich ästhetische Wirkungen zu verwerten. Hieraus unter allen Umständen eine Minderwertigkeit des Kunstwerkes im Vergleiche zur Natur abzuleiten, als ein Dogma zu behaupten, die Kunst könne niemals an die Natur hinanreichen, ist meines Erachtens ganz unberechtigt. Mir wurde unlängst von einigen theoretisirenden Fanatikern des Naturalismus alles Ernstes versichert, auch das Fehlen des Leichengeruches bei einem Gemälde sei ein dem betreffenden Kunstwerke freilich notgedrungen anhängender Nachteil, weil das Ersparen einiger Unlustgefühle nur die moralische Gesamtwirkung beeinträchtige. Ich will hier die Frage ganz unerörtert lassen, wie weit die Kunst aus ästhetischen Gründen «berechtigt» sei, unlustvolle, ja Abscheu erregende Vorstellungen zu erzeugen oder sie auf Kosten der Wahrheit zu unterdrücken. Rein vom psychologischen Standpunkt und auch abgesehen von dem, was ich über die Beschränkung des Kunstwerkes auf das Wesentliche und Wertvolle gesagt habe, ist leicht einzusehen, warum ein Unterdrücken gewisser Teile der Wirklichkeit den Gesamteindruck durchaus nicht abzuschwächen braucht. Denn die Elemente, aus denen sich die seelische Wirkung eines Naturschönen zusammensetzt, können sich gegenseitig hemmen, statt sich zu fördern, und so kann es geschehen, daß bei einem entsprechenden Kunstwerke, das nur einen Teil davon verwertet, eine Erhöhung der Wirkungskraft erzielt, ja überhaupt erst ein ästhetischer Genuß ermöglicht wird. Wer zum ersten

Digitized by Google

Male ein Eisenwalzwerk besucht, wird durch die rastlose Bewegung der Arbeitenden, das entsetzliche Getöse der Maschinen, den starken Öl- und Kohlendunst so betäubt, daß er unter Umständen überhaupt nichts, keinesfalls alles das sieht, was er auf dem bekannten, in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Gemälde Menzels erblickt. Und dieses Bild ist doch gewiß ein treffliches Werk realistischer Malerei, obschon es weder unsere Ohren noch unsere Nasen in Anspruch nimmt. Gerade dadurch, daß es weniger bietet als die Wirklichkeit, bietet es auch mehr. Und dies läßt sich im allgemeinen von den meisten Kunstwerken sagen.

Hiermit ist nun freilich meine Frage selbst noch nicht erledigt, sondern nur bewiesen, daß sie, wörtlich genommen, auf unsere realistischen Kunstwerke im allgemeinen keine Anwendung finden kann. Denn es liegt im Wesen dieser Künste, wie sie nun einmal sind, daß sie nicht dieselbe Zahl gleicher Sinneseindrücke darbieten können, wie die Wirklichkeit. Nun läßt sich aber denken, daß Kunstwerke der Zukunft diese Bedingungen erfüllten, ja ich habe schon zugestanden, daß in einzelnen Fällen — bei der Aufführung dramatischer Szenen und bei gewissen Werken der bildenden Kunst — diese Bedingungen thatsächlich schon heute erfüllt seien. Jedenfalls dürfen wir rein theoretisch zur klaren Erledigung des Sachverhaltes diese Voraussetzungen aufstellen und demgemäß unsere Frage dahin zuspitzen: Werden ein Kunstwerk und das entsprechende Naturschöne, wenn sie genau dieselbe Summe gleicher Vorstellungen darbieten, auch genau dieselben Gefühle in uns hervorrufen?

Nehmen wir an, wir näherten uns unter besonders günstigen zufälligen Umständen einem Kunstwerke so, daß wir es für etwas Natürliches hielten, daß also vollständig der Eindruck der Wirklichkeit entstünde. Unter solchen Voraussetzungen würden beide Eindrücke sich völlig decken: das Kunstschöne würde als Naturschönes wirken. Dieser Fall dürfte nun freilich kaum jemals eintreten. Wir wissen stets, ob wir einem Kunstwerke oder ob wir der Natur gegenüberstehen, und so entsteht nun die Frage, ob allein das Bewußtsein, es mit einem Schein, nicht mit einem Sein zu thun zu haben, verändernd auf die erzeugten Gefühle einwirkt.

Da muß denn zuvörderst beachtet werden, daß beim Betrachten eines Kunstwerkes zu den unmittelbar angeregten Gefühlen noch andere Lustgefühle hinzutreten, die beim Betrachten des Naturschönen notwendig fehlen, vor allen: die Freude an der Nachahmung selbst und die Bewunderung der Kunstfertigkeit des Meisters." (Schluß folgt.)

Dichtung.

* **Erzählende Dichtungen. III.** — Ein Buch einer bekannten Verfasserin, das sich, wie das Covotesche, Berliner Sittenroman nennt, ist beträchtlich tiefer zu stellen, als dieses; es heißt „Nicht im Geleise" von Ida Boy-Ed. Es ist kein ganz unbedeutendes Buch; es enthält Gutes. Aber es bietet auch viel Romantik im schlechten Wortsinn, während es ihm an echter gelegentlich fehlt, nämlich an tieferem Schauen.

Bei der Lektüre der beiden Werke von Covote fiel mir ein Büchlein ein, das bei „Eckstein Nachfolger" in Berlin erschienen ist und sich „Moderne Totengespräche" von Lucian dem Jüngeren betitelt. Darin wird eine ernste, mächtige Bewegung unserer gegenwärtigen Literatur, die mit der ganzen Kulturströmung der Zeit innig zusammenhängt, unter der Aufschrift „Die stinkenden Bücher" in wenigen Zeilen abgethan. Das ist unrecht, jedenfalls ist es leichtfertig. Diesen starken Vorwurf kann ich dem jungen Lucian nicht ersparen. Und ich bedauere das; denn sein Büchlein ist sonst lobenswert, in Vielem wenigstens; es spricht bittere Wahrheiten aus und manchmal mit ziemlichem Witz. Die genannte ausgenommen, empfehle ich die Satiren allen Deutschen, besonders denen, die sie nicht selber geschrieben haben, wenn auch nur in Gedanken.

Aus demselben Verlag sei ein anderes Buch mit ebenfalls satirischem Zug kurz erwähnt, der Roman: „Im Neuen Sparta" von Arthur Zapp. Buch seine Lektüre ist zu empfehlen, sie kann Nutzen stiften. Und was mit Rücksicht auf den Verfasser noch höher anzuschlagen ist, sie vermag künstlerischen Genuß zu bieten. Satire und Ironie sprechen sich darin nicht in Worten aus, sondern sind, von einem Dichter, in die Handlurg verwoben wie in das Leben selbst; nur daß sie im Kunstwerk, dem Zweck und Wesen desselben entsprechend, deutlicher und stärker zum Ausdruck kommen. Arthur Zapp hat Talent. Eins sollte er sich aber besonders merken, nämlich, daß kritiklos gebrauchte und gehäufte französische Wörter an das sogenannte Schriftstellerinnen-Deutsch gemahnen, oder genauer ausgedrückt, an den Stil schreibender Männer und Frauen von halber Bildung. Benno Rüttenauer.

* Von **„der Poesie der Grossstadt"** spricht W. Bölsche in einem längeren Aufsatze des jetzt nach Berlin übergesiedelten und von Neumann-Hofer geleiteten „Magazins" (40). Woher kommt das schiefe Urteil, so fragt er, daß die moderne Großstadt bar sei der Poesie?

„Zunächst wird in einer ganz unberechtigten Weise die nervöse Überreizung, die das großstädtische Treiben bei jedem, der im «Kampfe ums Dasein» steht, notwendig hervorruft, mit dem poetischen Stimmungsgehalte, der sich dem unparteiischen Beobachter aufdrängt, verwechselt. Das ist ja wahr: das Berliner Leben macht nervös, sobald man selbst ein Stück Berlin wird, selbst mit in den Wettbewerb eintritt. Der moderne Dichter, der nicht mit Fortunats Beutel geboren wird, muß ja nun auch um sein Leben ringen. Alljährlich drängen sich ganze Schaaren von jungen künstlerisch begabten Menschen nach der Hauptstadt. Zu Hause haben sie lyrische Gedichte geschmiedet, von Sinnen und Minnen geschwärmt. In Berlin packt sie das große Rad der Lohnarbeit für den Tag. Sie müssen Feuilletons schreiben, um zu leben, sie müssen die Luft der Zeitungsdruckerei atmen, in ihren Mußestunden ist ihre Beschäftigung das nervöse, unendlich wertlose Streiten mit Genossen am Biertisch oder im Café. Von Berlin sehen die jungen Leute eigentlich nichts, sie sehen blos das Stückchen Facharbeit. Nun will der eine oder andere aber doch Romane schreiben. Es entsteht die unglückliche Spezies des neueren Berliner Romans. Da ist alles mit dem roten Feuerschein krankhafter Nervosität beleuchtet. Die Stadt erscheint halb als eine Hölle, halb als ein Ort der grauen Langeweile. Alles ist Tendenz, die Menschen Karrikaturen, die Handlung im besten Falle eine peinliche Kriminalgeschichte. Von den echten Stimmungen, die studirt sein wollen und zwar von ganz gesunden Augen, von der echten realistischen Erklärung aus den Verhältnissen, ja selbst nur von irgend welchen charakteristischen, der Großstadt eigentümlichen Situationen ist da kaum die Rede. Es ist klar, daß der gesunde Leser sich von solchen Büchern mit einigem Schrecken zurückzieht und den Mangel an Poesie, den er in diesen nervösen Stadtprodukten allerdings findet, auf die Stadt als Objekt überträgt.

Digitized by Google

Man wird mir einwenden, es gäbe auch wohlhabende Poeten in Berlin, solche, die nicht in der Tretmühle säßen, die ihr wohlverdientes Auskommen hätten. Diese aber zögen sich mit Abscheu vor der Großstadt als dichterischem Gegenstande zurück. Leider könnte man hier bestätigend gute Namen nennen. Wie Berlin seine jungen Dichter hat, die nichts kennen als Redaktionsstube, Bierlokal und Cafe, deren Lektüre die Fachzeitung, deren weibliches Ideal die Kellnerin und deren Weltanschauung trotz des angeblichen Realismus die trockenste Bücherweisheit ist, so hat es seine hochehrwürdigen älteren Herren vom Pegasus, die absolut niemals irgend etwas von ihrer eigenen Hauptstadt gesehen haben als C und W, Centrum und Westen, die eleganten Viertel, und auch die nur in den eleganten Straßen und Häusern. Wenn man bei solchen Leuten Entdeckungsfahrten in entlegeneren Winkeln der Stadt erzählt, so hat es den Anschein, als ob man von Innerafrika oder Südamerika spräche, so groß ist das Interesse, so groß aber auch die Unkenntnis beim Zuhörer. Und doch schreibt man auch in diesen Kreisen Berliner Romane. Selbst ein Mann wie Spielhagen ist hier nicht auszuschließen. Man nehme einen Roman wie seinen «Neuen Pharao». Hier ist die Lektüre der Tagesblätter ebenso bemerkbar, wie die Kenntnis der feinen und halbfeinen Salons in Berlin W; von Kenntnis der Stadt und ihres echten Stimmungsgehaltes keine Spur, ja überhaupt kein Anlauf, nach dieser Seite etwas zu bieten; einiges, was nicht zu umgehen war, ist erfunden — und das ist falsch; anderes ist nicht gekannt. Der Leser muß notwendig auch hier ein Gefühl unsäglicher Farblosigkeit bekommen, und hier wird er in erhöhtem Maße die Schuld der Stadt beimessen, denn er weiß vielleicht von früher her, daß Spielhagen (um bei dem Beispiel zu bleiben) da, wo er zu Hause ist, etwa am Seestrande, immer ein Meister des Lokalkolorits gewesen ist.

Das sind nun ein paar Gründe mehr äußerlicher Art. Es giebt aber auch solche von weit mehr innerlicher Natur. Man redet heute mit besonderer Vorliebe von den Gegensätzen zwischen Realismus und Romantik. Das spielt auch in dieses Kapitel der Großstadt-Poesie hinein, man muß die Dinge nur richtig fassen. Romantik ist ein böses Wort, fast so arg wie das allerdings noch etwas schlimmere Unglückswort Idealismus. Wenn man Romantik allgemein faßt als das lyrische Element der Dichtung, so ist es gar nicht in Gegensatz zu einem irgendwie vernünftigen Realismus zu bringen, denn eine Ästhetik, die uns die Lyrik streichen wollte, wäre vollkommener Wahnsinn. Fassen wir den Begriff aber enger! Nehmen wir etwa Eichendorff. Man beachte, wie eng hier das Stoffgebiet der Lyrik geworden ist. Träumereien, Weltflucht, ewige Sehnsucht nach dem Alten, Verlorenen: Waldesstille, Glockengeläut, bemooste Ruinen. Wer will leugnen, daß auch diese spezielle Art der Romantik Herrliches geleistet hat. Das Instrument ist aber klein, man kann es nicht überall gebrauchen. Vor allen Dingen ist die Gegenwart nicht dafür gemacht. Die Poesie der Großstadt kann man nicht fassen mit Eichendorffs Augen. Mitten im Geklingel der Pferdebahnen, dem Geschmetter der Militärmusik, dem unablässigen Klappern der Balken an hundert aufwachsenden Häuserkolossen, in dieser ganzen Gigantomachie des hellen Zeitentages kann man nicht wohl das Waldhorn blasen, ohne sich lächerlich zu machen, und ein Narr sucht hier nach dem „Mühlenrad im stillen Grunde".

Es liegt Humor darin und vorläufig noch ein echtes Stimmungselement, wenn in all' den Spektakel der Weltstraße hinein auf einmal ein Orgeldreher seine Weise ertönen läßt, aber das ist eben etwas anderes. Das gehört zu den großen Kontrasten der Stadt selbst, ja, man könnte an diesem armen Orgeldreher ein ganzes Stück Berliner Geschichte aufzeigen. den ganzen Übergang von der gemütlichen Philisterstadt zur kalten Großstadt, wie er sich ausspricht in der verschiedenen Stellung der Hausbewohner gerade zu diesem Mann: hier noch heller Jubel aller Kinder und weiblichen Bewohner des Hauses, wenn der Alte mit seinem quiekenden Instrument in den kleinen, schmutzigen Hof tritt, dort der strenge Zettel über dem Portierfensterchen der eleganten Mietskaserne: «Musizieren verboten». Also so etwas gehört nicht hierher. Thatsächlich werden diese Dinge unausgesetzt verkannt. Es leben uns genug junge Lyriker, die von der Großstadt singen wollen, auf dem Tische des Kritikers häuft sich um Weihnachten ein kleiner Eiffelturm von Proben an. Und was singen diese angenehmen Jünglinge uns? In melancholischen Versen wird die allerdings nicht anzuzweifelnde Thatsache ausgesprochen und rührselig bedauert, daß unter den Linden keine tausendjährigen Eichen mit altgermanischen Opferaltären in ihrem Schatten wachsen, daß die Spree kein krystallklarer Bergquell ist und die Häuser der Friedrichstraße nicht idyllische Schäferhäuschen mit jenen berühmten patriarchalischen Sitten der Bewohner, wie sie irgendwo vorkommen, sind. Wenn ich diese Form der Romantik verwerfe, so leugne ich damit nicht im Entferntesten das echte melancholische Element, das der wahren Großstadt-Poesie allerdings in hohem Maße innewohnt. Es entspringt aus Kontrasten, trägt aber nicht künstliche hinein. Eine Überfülle tragischer Motive im eigentlichen Sinne umschließt dieses Häusermeer. Wo immer man es als ein Ganzes zu sehen bekommt, überwiegt schon im rein Landschaftlichen der ernste, düstere Eindruck, der dann leicht assoziativ, durch Reflexion, zu verstärken ist. Ein Sonnenuntergang über den rauchenden Schloten der Weltstadt hat etwas Dämonisches, er gleicht einem ungeheuren Brande, mehr Qualm als Licht, und das Licht tief abgedämpft zu fahlem Dunkelrot. Und selbst ein gesunder Rest echter Naturromantik fehlt nicht, wenn er auch in keiner Weise dominirend hervortritt. Es liegt ein schwermütig süßer Reiz in dem Baum, der aus dem widerlichen Kerker jener zimmerartig engen Berliner Höfe seine schwachbelaubten Äste wie hilfesuchend nach reiner Luft emporreckt, in der Vorstadt-Lerche, die ihr Nest noch auf einem zwischen Häuserkolossen zufällig, in Folge irgend einer selbst wieder tragischen, mißlungenen Bauspekulation übrig gebliebenen Restchen Ackerland baut, die in der Frühe ihr Lied hinauftrillert und doch kaum viel höher kommt mit ihren guten kleinen Schwingen, als die Mietskasernen ringsum hoch sind. Wer sucht, findet solche Motive zahlreich. Man darf sich aber selbst hier nicht zur Einseitigkeit verführen lassen. Neben dem melancholischen Stimmungselemente steht gewaltig und hinreißend das Motiv der Größe, der Erhabenheit, der überwältigenden Herrlichkeit. Die Großstadt ist ja doch in eminentem Sinne auch die Großthat der menschlichen Kultur auf ihrer gegenwärtigen Entwicklungsstufe. Allerdings gerät man bei diesem Punkte sogleich wieder auf eine neue Streitfrage der Poeten, der künstlerisch schauenden Menschen überhaupt. Die Großstadt hat gerade in ihrer erfreulichen fortschreitenden Seite ihren eigenen Stil, und es fragt sich, ob das Künstlerauge sich darauf einläßt, denselben zu studiren, sich ihm anzupassen, oder ob es ihn in Stücke zerschneidet und die Stücke einseitig und schablonenhaft nach älteren Mustern beurteilt. Im letzteren Falle bleibt gerade bei unserer neuesten und im sichtbarsten Emporgang begriffenen Weltstadt, Berlin, verzweifelt wenig „Schönheit" übrig. Ich bin wiederholt mit Bekannten (Poeten, Architekten und anderen) durch Berlin gepilgert. Im ganzen fanden sie Berlin schauderhaft. Gnade

Digitized by Google

fanden kleine Ecken, die Kirchen am Gendarmenmarkt: da fanden sie etwas von Rom; die Museumsinsel: da herrschte klassischer Geist; dieses oder jenes Denkmal. Den Rathausbau nannte einer völlig verfehlt, aus allerlei formalen Detailgründen, den Rest unermeßlich nüchtern; grauenvoll vor Allem vom künstlerischen Standpunkt die riesigen Eisenhallen der Bahnhöfe, grauenvoll die Häuserinseln, die endlosen Riesenstraßen der Vorstädte. Man nannte mir Paris, man nannte mir Rom. Das waren Großstädte, die man sich gefallen lassen konnte. Man sagte das im guten Glauben, man hatte es gelesen und das Auge darauf geschult, jede korinthische oder jonische Säule mehr war ein Schönheitsbeweis, jede dampfumwallte eiserne Bahnhofshalle ein Monstrum mehr. Dem Gesamtpanorama von Berlin fehlte es vollends an jedem klassischen Linienschwunge, es war einfach abscheulich, ohne Größe, ohne Stil. Ich persönlich kenne Rom oberflächlich und Paris ziemlich genau aus eigener Anschauung. Ich weiß sehr wohl, daß ein Blick auf das Panorama von Berlin vom Kreuzberg oder auf die Silhouette etwa vom Zentral-Viehhof her nicht zu vergleichen ist mit dem Anblick der Peterskirche vom Pincio oder dem goldschimmernden Koloß der Lutetia, wie ihn die Terrasse von Meudon zeigt. Falsch, grundfalsch ist nur der angelegte Maßstab. Wer festklebt an der Schablone bestimmter klassischer Formen, wer sich übertäuben läßt durch die wohlgefälligen Linien einer Säulenreihe, durch den pomphaften Lichtreflex auf einer Goldkuppel, wer mit einem Worte ganz und immerzu nur das Alte vertritt, der Ästhetik kein Recht der Fortentwicklung zugesteht, der ist allerdings ewig verloren für den Zauber moderner Großstadt-Poesie. Niemand wird den Reiz leugnen, den auch auf uns heute, die Kinder moderner Zeit, ein antiker Tempelbau ausübt, wie die Berliner Nationalgalerie. Dennoch liegt nicht hier der Schwerpunkt des Charakteristischen für die Großstadt. Die gigantische Panzerschale der Bahnhofshalle am Alexanderplatz wäre hier viel eher zu nennen. Herausgerissen aus dem Ganzen wäre sie häßlich, häßlich wären die himmelhohen Neubauten, die endlosen Straßen, ganz hervorragend häßlich wären die Stangen der elektrischen Lampen an der Leipziger Straße, das krause Notennetz der unzähligen, die Giebel allenthalben überkletternden, die Straßen überbrückenden, fast schon den blauen Himmel in ein liniirtes Blatt verwandelnden Telegraphendrähte. Als Glied des Ganzen, ja als Machtglied, als Ausdruck des Kulturheraufgangs finde ich das alles groß, erhaben, schön. Der Begriff der Erhabenheit ist längst als ein ästhetisch zulässiger anerkannt. Auch das Assoziative, dem Gedanken an den idealen Gehalt und Zweck Entspringende, ist seit Fechner in der vernünftigeren Ästhetik als Faktor der Schönheitswirkung anerkannt. Es giebt kein Argument dagegen, daß die Schönheitsempfindung des Menschen bildungsfähig ist, daß sie sich thatsächlich bei freier Entwickelung im unbefangenen modernen Menschen schon nach der angedeuteten Seite hin wesentlich umgebildet, herangebildet, zum Zuge der Zeit heraufgebildet hat. Das ist ein unendlich wichtiger Gesichtspunkt für den Wert oder Unwert der Großstadt in der poetischen Betrachtung. Man soll nicht zerpflücken zu Gunsten eines Prinzips, man soll sich vertiefen, soll lernen. Mag der Rathausbau seine Schwächen im Detail haben; man soll ihn als wesentlichen, typischen Bestandteil des Ganzen fassen, da ist er ein erhabenes, ein schönes Glied. Im letzten Grunde hat das Symbolische selbst in der klassischen Kunst, in der älteren Kunst überhaupt unverhältnismäßig mehr geherrscht, als man gewöhnlich zugiebt. Im Symbolischen aber fällt das Vereinzelte, das direkt und an sich formal Wirksame ganz von selbst fort vor der Forderung der Allgemeinheit. Das weiter ausführen, hieße ein Kapitel zur neueren Kunstgeschichte schreiben. Aber anzudeuten war die Sache auch für unsern Zweck."

Bölsche spricht dann noch von dem modernen Großstadt-*Menschen*, der im Berliner Roman eine recht befriedigende Schilderung noch nicht gefunden habe, er berührt ferner „das historische Motiv in dem Stimmungsbilde der Großstadt", das freilich in Rom oder Paris weit mächtiger sei, als in Berlin, dort aber vielleicht *zu* mächtig zur Wirkung komme. Dann schließt er: „Das derbe Rad der Welt kreist rascher, als daß die ästhetische Betrachtung immer gleich nachkommen könnte. So wächst uns die Großstadt jäh über den Kopf, plötzlich steht sie vor uns als Riesengemälde, als Riesenepos der Wirklichkeit und fordert Einlaß in die kühlen Hallen der Systematik. Kein Wunder, daß das Wirrsal ein großes ist. Aber das empfängliche Gemüt des Menschen wird schon nachkommen. Als der Ideenkreis des Christentums an einem Pfingstmorgen der Weltgeschichte in die Menschheit eintrat, schien die Stunde der Kunst geschlagen zu haben. Heute scheint es dem Besucher der Museen, daß an jenem Morgen der triebkräftigste Schößling der Kunst gesäet worden sei. So wechselt die Meinung vor dem Erfolg."

Theater.

* Goethes **„Götz" in der ersten Gestalt** kam auf das Berliner Schauspielhaus, mit Benutzung auch der spätern Lesart für die Bühne eingerichtet von Otto Devrient. „Wenn man schon ein seltenes Experiment wagte, so wäre es folgerichtiger gewesen, sich lediglich an den nachgelassenen Text zu halten und ihn nicht mit Bruchstücken aus den Bühnenbearbeitungen des Götz zu verquicken. Ein Bühnenerfolg im gemeinen Wortsinn konnte auch durch die Verquickung nicht entstehen und der reine Genuß, den eine literarische Gemeinde an dem brausenden Fluß in Goethes Skizzen, an der urdeutschen Gewalt in diesem ersten Entwurf, der fesselosen Gestaltungskraft in starken und milden Genrebildern, haben könnte, war getrübt worden. Mir scheint es nicht von Belang zu sein, wenn die Kritik betont, da Goethe selber seine ersten Entwürfe nicht für ein Bühnenleben geschaffen hielt, so brauchten wir es nicht besser zu wissen und es nicht gescheiter machen zu wollen, als es Goethe that. Wenn man bei uns auf einer Bühne, die ernste literarische Verpflichtungen hat, es versieht, die unvergleichlich frischere und kernfestere Art in Goethes ersten Entwürfen bühnenheimisch zu machen, und wenn man den Glauben hat, daß das Werk gelingen könne, so hat man eben die Verpflichtung, sich keiner Autorität zu fügen, auch der Goethes nicht. Es gehört nicht viel Witz dazu, um einzusehen, daß zum Beispiel die Tischgespräche an der Tafel des Bischofs von Bamberg mit den Sticheleien Liebetrauts gegen den Frankfurter Advokaten Ölmann-Olearius und mit dem prächtigen Abt von Fulda oder die Szene am Frauenhof von Bamberg, in denen wieder der lustige Sarkasmus Liebetrauts eine Hauptrolle spielt, in keinem notwendigen Zusammenhang zu der Tragödie Götzens oder Adelheids stehen. Aber als geschlossene Genrestücke sind sie voll saftiger Lebendigkeit, erquicklich in ihrem Humor und dem literarischen Mann sind sie die willkommenste Studie. Wie tief hat gerade in diesen Genrebildern der jugendliche Goethe mit Shakespeares Kalbe gepflügt und wie kräftig weiß er dennoch sich zu wahren, daß ihn Shakespeares Größe nicht erdrückt. (Diese Szenen waren übrigens schon in manche Bühneneinrichtung übernommen.) Solche Auftritte im Einzelnen nachzuweisen und den Spuren der Devrientschen Bühneneinrichtung genau zu folgen, wo sie von der alten

Digitized by Google

Lesart abweicht und an den Bühnenbearbeitungen ihre Stütze sucht, das wäre in dem knappen Rahmen eines Theaterberichts nicht durchzuführen. Nur auf wesentliche und große Züge kann hier hingewiesen werden; und da ist in erster Reihe wichtig die große sturmbewegte Szene der aufständischen Bauern. Das ist ein Geist, der die überraschendste innere Verwandtschaft mit den glutvollsten revolutionären Szenen des jungen Schiller hat; derselbe Überschwang im Pathos bis zu jugendlicher Überhastung. Das tobt und tost unersättlich in Brust und Hirn des rachetrunkenen Bauern Metzler, und sein Haß schöpft neue Nahrung vom Anblick der hilfeflehenden Gräfin Helfenstein und ihres Söhnchens. In den Bühnenbearbeitungen fehlen diese persönlichsten Züge. Vor allem auch tritt die Dämonsgestalt der Adelheid, ein weiblicher Vampyr, imponirender in den Szenen nach der alten Lesart hervor; und ihre romantische Ungeheuerlichkeit ist ein Ausfluß der maßlosen Jugendphantasie des Dichters. Weit charakteristischer erscheint so das Wesen der Dichtung ausgeprägt, wenn man diese Adelheid mitsamt den Naivetäten, mit denen eine ausschweifende Phantasie sie bekleidet hat, auf die Bühne bringt, als wenn man da mildert und verwässert. In der Devrientschen Bühneneinrichtung tritt da ein Zwiespalt auf. Nach der alten Lesart tritt Sickingen früher in die Kreise Adelheids, und man ist nicht so sehr überrascht, wenn Adelheid, die Gattin Weislingens, in der grotesk-phantastischen Szene, wo sie in das Zigeunerlager sich verirrt und wo der Zigeunerbub mit der Gier einer Wildkatze sich an sie heftet, sich von Sickingen heimgeleiten läßt und mit ihm die Ehe bricht. Die Zigeunermutter hatte ihr prophezeit, ihr dritter Mann werde der schönste sein, und je heißer Adelheid Sickingens Männlichkeit umfaßt, um so lebenswahrer erscheint durch alle Phantastik hindurch ihr tödlicher Ekel vor dem muskelschwachen Weislingen. In der Devrientschen Einrichtung tritt Sickingen jäh und unvorbereitet in die Handlung. Der dämonische Grundzug Adelheids bleibt konsequent in der neuen Einrichtung nach den ursprünglichen Entwürfen bis zum Schluß beibehalten. Der Rächer der Vehme selber erliegt dem verführerischen Zauber Adelheids, auch er will seines Amtes vergessen und Adelheid lockt ihn an sich, wie Judith Holofernes, um ihn zu tödten. Das Ringen des Boten der Vehme mit Adelheid und die Vernichtung Beider hat Devrient beibehalten. Gewaltiger aber ist an dieser Stelle der Bühneneindruck, wenn der vermummte Vehmrichter erscheint und in einfacher Größe seines Rächeramtes waltet." — Für eine Vereinigung der Vorzüge der Devrientschen Einrichtung mit denen des am „Deutschen Theater" üblichen Regiebuches tritt von den Kritikern J. Hart ein. Er meint: dann „hätten wir einen »Götz«, so wild, so frisch-ursprünglich, mit all seiner jugendlich herben Originalität, den »echten« Götz, der tausendmal undramatisch sein mag, aber doch für alle Bühnen und alle Theaterbesucher ein ewiger Jungquell der Erfrischung ist."

* Mit einer Aufführung von **Karl Bleibtreus** „Schicksal" eröffnete der neue Verein „Deutsche Bühne" seine Thätigkeit. Das viel besprochene Drama, in dem an manchen Stellen Zeugnisse einer entschiedenen Begabung immerhin unverkennbar hervortreten, erwies sich als Ganzes doch als ein unreifes und wirres Erzeugnis. „Es erinnert," schreibt Schönhoff darüber, „seiner ganzen Anlage nach an eine Lieblingsforderung Eduard Devrients, die der Geschichtsschreiber deutscher Bühnenkunst in den Begriff »historisch-dramatischen Stils« zusammenfaßte. Er verstand darunter einen Gegensatz zu unserer Bühnenkunst, die lediglich dem Individuellen zugewandt ist, und er trug die Sehnsucht im Herzen, daß der historisch-dramatische Stil auch gewaltige historische Ereignisse auf die Bühne drängen könne, wie etwa den dreißigjährigen Krieg. Der Einzelne soll sich dann der Teilnahme an der ganzen Menschheitsentwickelung bewußt werden, was er auf der Genrebühne mit ihren Einzelgeschicken nicht kann. Bis heute blieb die Sehnsucht Devrients unerfüllt, und sie wird aus äußeren und inneren Gründen auch unerfüllt bleiben. Denn wo immer bisher versucht wurde, eine ganze Geschichtsepoche dramatisch zu erschöpfen, in ihrem Umfang wie in ihrer Tiefe, und wo man in dieser Epoche ein richtendes Weltgeschick auszuspüren vermeinte, da zerfiel das dramatische Gebilde stets in lose Geschichtsbilder, und was als Stileinheit des Kunstwerks gelten könnte, die Erkenntnis eines richtenden Weltenschicksals, das ging in den lose entwickelten Geschichtsbildern nicht aus innerer Notwendigkeit hervor, sondern stets erschien es wie eine willkürliche Erfindung. So kam man schließlich zu historischen Rhapsodien über die Hohenstaufen, die Hohenzollern, stammelnden Versuchen, die mit dem Wesen des Dramas nichts mehr gemeinsam haben, als die äußerlichste Form, und das größte geschichtliche Drama der Deutschen, Schillers Wallensteintrilogie, hat anderseits sich damit begnügen müssen, einen ganz individuellen Teilausschnitt aus der Geschichte des dreißigjährigen Krieges poetisch zu gestalten. Dadurch gönnte uns der Dichter einen Tiefblick in die Seelenentwickelung seines Helden und seiner Umgebung, nicht einen Überblick über das Leben des Helden und seine ganze Zeitepoche. Bleibtreu will in seinem »Schicksal« den Heroen Napoleon Bonaparte versinnbildlichen und darthun, wie seine Heroenbedeutung sich in seinem Innern und wie sie der Welt gegenüber sich offenbart, wie der Mann, der sein Heldentum ans Fatum kettet, schließlich sich selber im Heroenwahn für das Weltenschicksal nimmt, bis die Wölfe den Löwen doch erjagen. Ja, wenn es mit dem großen Wollen gethan wäre! So aber gelang es dem Können Bleibtreus nicht, seiner historischen Rhapsodie auch künstlerisch-reales Leben einzuhauchen, und es hätte ihm auch nicht gelingen können, weil er nur in ganz verschwommenen Umrissen den Überblick über die Lebensentwickelung seines Helden in verschiedenen Phasen geben konnte. Nebelbilder wallen auf und nieder vor den Augen des Zuschauers, und wenn der ganze historische Anekdotenschatz über Napoleon auch zusammengethan wäre, so würden wohl alle Erinnerungen aus der Schulzeit im Gedächtnis lebendig, aber es wäre noch kein gefestigtes Charakterporträt entstanden, und schattenhafter noch, als der visionäre, auf seinen Stern vertrauende und darum unüberwindliche Napoleon, von dem erst dann das Glück sich wendet, bis er der Narr seines Schicksals geworden, tauchen die anderen Figuren der Geschichtstragödie auf, hohle Ideenträger, keine vollen Menschen, wie der gemeine Streber Barres im Direktorium, Talleyrand der Höfling, Josefine Beauharnais, das Weib, das selbst willenlos, wie hypnotisirt, sich dem Heldenwillen beugt, und Melon, der General für die Weiber, der Mann mit den strammen Beinen, eine Art Boulangerfigur. In den beiden ersten, theatralisch sehr geschickt aufgebauten Bildern fesselte denn das Geschick des jungen Napoleon, der als Brigadegeneral außer Dienst, als wenig geachteter Soldat in der Zeit der Not seine Mannheit erprobt, — für den Sieger von Mantua, für den Kaiser, der seine gute Fee Josefine von sich stößt, und den bitteren Philosophen, der seine Macht zusammenbrechen sieht, erstarrte das Interesse."

Musik.

* Der **technischen Vorbildung des Bühnen-Sängers** will Otto Neitzel in der neugegründeten und, wie es scheint, ernst und gut geleiteten Stuttgarter „Deutschen Bühnen-

Digitized by Google

Rundschau" eine Folge von Aufsätzen widmen, deren Einleitung vorliegt. „Wird eine Oper zum erstenmal aufgeführt, so vertieft sich ein jeder, der einige Wichtigkeit auf ihr Verständnis legt, in die Lesung des Textbuchs, um über den Sinn der Handlung möglichst klar unterrichtet zu sein. Dieser Mühe muß er sich unterziehen, da er außer stande ist, aus der Aufführung selbst die Handlung zu verstehen. Wagner hat in Bayreuth bekanntlich das Orchester tiefer gelegt. Die hierdurch erreichte Abdämpfung hat eine der erheblichsten Ursachen der Unverständlichkeit des Sängerworts, nämlich das Übertönen des Orchesterklangs, beseitigt. Die erheblichste selbst ist geblieben: die undeutliche Aussprache der Sänger, und der Kampf, der gegen diese geführt wird, ist so aussichtslos, erstens weil die Sänger wie das ganze Theaterwesen ebenso stark wie jede andere menschliche Einrichtung der Macht der Gewohnheit unterliegen, zweitens, weil auch der Deutlichkeit der Aussprache seitens der Gesangslehrer nicht das genügende Gewicht beigelegt wird. Wirklich giebt es Fälle, in welchen von dieser Bedingung der Verständlichkeit zu Gunsten der Schönheit des Gesangs abgesehen werden muß. Der Vokal i verursacht den meisten Sängern auf den hochgelegenen Noten Schwierigkeiten; weit leichter ist das ü (in «Würde»), und so bedienen sich viele des Auskunftsmittels, den Laut i dem ü zu nähern. Manche Stimmen klingen von Natur zu hell und flach. Die einzige Verbesserung kann durch eine dunkle Färbung der hellen Vokale erfolgen. Eine gewisse Koloratursängerin konnte ihre bemerkenswerte Geschicklichkeit nicht anders an den Tag legen, als auf dem Vokal u, infolgedessen sich durch alle ihre Passagen, nach Art des bekannten roten Fadens, dieser Lieblingsvokal schlich. Diese Beispiele, welche die Herren von Fach gewiß unendlich vermehren könnten, mögen genügen um darzuthun, daß eine deutliche Aussprache nicht stets mit einem schönen Gesange vereinbar ist.

Doch nicht immer ist die Schönheit des Gesangs erforderlich, und aus naheliegenden Gründen ist sie es gerade dann am wenigstens, wenn die Verständlichkeit des Textes am wünschenswertesten ist. Sobald Vorgänge berichtet, kleine Teile und Episoden der Handlung erläutert werden, muß die Schönheit des Gesangs zurücktreten und es tritt die Schilderungskraft, die Klarheit des Wortes in den Vordergrund. Donna Anna versteht ihre Aufgabe vollkommen falsch, wenn sie ihre Erzählung von Don Juans Eindringen in ihr Schlafgemach nach den Regeln des Kunstgesangs behandeln will, anstatt deutlich und mit Anschaulichkeit zu berichten. Meistenteils bedienen sich die Komponisten für diese Teile der Handlungen mehr des rezitirenden oder Sprechgesangs und nicht des melodischen. Jeder Sänger ist somit tadelnswert, welcher an denjenigen Stellen, an welchen nicht infolge des melodischen Stils die Schönheit des Gesangs vonnöten ist oder an welchen er nicht infolge einer unbequemen Lage zu einer Färbung der Vokale greifen muß, nicht deutlich ausspricht: Man bemerke auch, daß sich die gemachten Einschränkungen *nicht* auf die Konsonanten beziehen, welche unter allen Umständen klar zum Vorschein kommen sollen. Und jeder Kritiker, welcher derartige Fehler gegen die Aussprache ungerügt läßt, versäumt seine Pflicht, die Rechte des Kunstwerks und des von ihm vertretenen Publikums, welchem nicht die Mittel der nachdrücklichen Meinungsäußernng zu Gebote stehen, zu wahren.

Nun sollte man denken: wenn die Aussprache der Sänger so viel zu wünschen übrig läßt, so sollte wenigstens das übrige, also die sinngemäße Orientirung, der Ausdruck des Gesichts und die Gebärdensprache zusammenwirken, um jenen Mangel zu ersetzen und den Äußerungen des Sängers einen gewissen Grad der Verständlichkeit zu sichern. Leider ist das Gegenteil der Fall, wie einige Beispiele darthun werden.

Ein jetzt verschollener Sänger sang den Florestan. Bei seinen ersten Worten: «O Gott!» erhob er sinngemäß die ausgestreckten Arme, bei den folgenden: «Welch Dunkel hier», berührte er mit beiden Händen die Stirn und öffnete die Arme; endlich bei der Stelle: «o grauenvolle Stille!» strich er sein übrigens bartloses Kinn Ich hatte einige Tage darauf Gelegenheit, seine Bekanntschaft zu machen, und kam mit aller Vorsicht auf die eben beschriebenen Gebärden zu sprechen. Der Künstler ließ sich mit mehr Offenheit, als ich erwartet, also vernehmen: Das Berühren der Stirn sei seine Lieblingsgeste, seine «Nuance», das Streicheln des Kinns rühre daher, daß er bis vor kurzem einen zärtlich gepflegten Vollbart getragen habe! Dies der tiefe, wenn auch überraschende Sinn der Gesten. Wie war von diesem intelligenten Sänger zu verlangen, daß er die Worte Tannhäusers:

„Wenn *stets* ein *Gott* genießen kann,
Bin *ich* dem *Wechsel* unterthan" —

daß er für die Gegenüberstellung des «Gott» und «ich», andrerseits des «stets» und «Wechsel» auch nur den Schatten einer Charakterisirung ins Werk setzen würde! In der That sang er diese wehmütig sybaritische Betrachtung recht wie ein randalirender Obstverkäufer herunter.

Doch es giebt auch denkende Sänger und Sängerinnen. Eine solche begleitete die Worte der Ortrud: «Gieb mir die Macht, und sicher zeig ich dir, welch schwacher Gott es ist, der ihn beschützt» mit folgenden Gebärden: Bei «schwach» erhob sie die Hände bis zur Brusthöhe, bei «Gott» streckte sie die Arme gen Himmel. Natürlich! Die Schwachheit wurde ebenso veranschaulicht wie der Ausruf: «Gott!» Daß die Worte «welch schwacher Gott» hier mit *verächtlichem* Ausdruck gesagt werden sollen, davon ließ sich der Denkapparat dieser gutmeinenden Künstlerin nichts träumen.

Der ganze Gebärdenvorrat der Durchschnitts-Sänger reicht meist über drei bis vier stereotype Gebärden nicht hinaus; ob sinnvoll oder sinnwidrig, darauf kommt's ihnen nicht an. Was ist die Folge davon? Die durch eine undeutliche Aussprache hervorgerufene Unklarheit steigert sich durch im glücklichen Fall nichtssagende, im ungünstigen Falle sinnwidrige Gebärden zu chaotischer Verwirrung. Man frage doch einmal einen naiven Zuschauer, der den ersten Akt des «Fliegenden Holländers» zum erstenmal sieht, welche Vorstellung er sich von dem Gesehenen mache!

In welcher ungleich günstigeren Lage befindet sich dagegen der Schauspieler! Er darf sich sogar erlauben, ein klein wenig Konzessionen an seinen heimischen Dialekt zu machen, und darf immer noch darauf rechnen, schon durch das bloße Wort verstanden zu werden. Und trotz dieses gewaltigen Vorsprungs welch ein Unterschied in der Sinngemäßheit der Wortbetonung, in der Verwendung der Gebärde, in ihrem Reichtum. Man gehe von der Oper ins Schauspiel! Dort läßt man es sich gefallen, vor dem Orchester nicht den Sänger, vor seinen Gurgel- und Nasenlauten nicht die Worte und vor seinen falschen Gebärden nicht den Bühnenthergang zu verstehen. Hier rückt man plötzlich zu einem vernunftbegabten Wesen vor, welchem Dinge in klarer Sprache unter verständigen Gebärden berichtet werden; man wird als voll gerechnet und erhält einen klaren Einblick in den ganzen Organismus des Kunstwerks.

Sollte dieser Vorzug des Schauspielers dem Sänger ganz unerreichbar bleiben, während er gerade diesem so sehr von nöten ist?"

Auf Neitzels weitere Bemerkungen wollen wir zurückkommen.

Digitized by Google

Bildende Künste.

* Für die Hochschätzung der **Allegorie in der Plastik** spricht Oskar Bie in der „Frf. Z." (274) — wir geben von seinen Ausführungen Kenntnis nicht etwa, weil wir sie teilten, sondern weil sie die Anschauungen der Gegner unserer eigenen Ansicht sehr gut zum Ausdruck bringen.

„Unsere monumentale Plastik ist zur Hälfte porträtirend, zur Hälfte allegorisch; nur ein ganz kleiner Streif ihres großen Gebietes wird von anderen Gattungen kultivirt. Wie unsere gesamte Kunst, so trägt hierin auch die moderne Plastik den Charakter der Zeit. Sowohl Porträt als Allegorie entspringen ihren praktischen Bedürfnissen, und diese sind es, von denen leider der größte Teil moderner Kunst sein kümmerliches Dasein fristet. Auf unserer Plastik lastet der schwere Druck der idealloſen Armut, und wehmütigen Herzens stehen wir vor den ererbten Schöpfungen eines von freiem künstlerischen Bewußtsein durchdrungenen Hellenentums. Wir sind, soweit nicht Unfähigkeit überhaupt die Hand unserer Künstler lähmt, durchaus abhängig von der Antike, und sie, die längstvergangene, ist unser schier unerreichbares Ideal geworden: der schwach sich bemerkbar machende Realismus erscheint nur wie der Galgenhumor einer dahinsiechenden Größe. Die Malerei hat gesiegt, und in der modernen Kunstausstellung verirren sich unter den Tausenden von Gemälden die wenigen plastischen Werke hinter Orangerien und Springbrunnen, zufrieden, die Architektur des Raumes zu heben und in dem Kontrast ihrer starren Weiße mit dem Chaos der bunten Farben einen angenehmen Reiz zu verursachen. Und so kommt es, daß sich die Plastik einsam fühlt und mit banger Sehnsucht nach ihren Schwestern blickt. Sie stürzt sich wieder in die Arme der Architektur, welche sie einst groß genährt: und unter ihrem Schutze atmet sie ein wenig auf. Sie schielt hinüber zur frohlockenden Malerei nnd sucht sich gierig die hübschen bunten Farben, mit denen ihre jüngere Schwester die Herzen der Menschheit erobert hat, zu annektiren; durch die Polychromie erwärmt, buhlen ihre Werke um die Gunst der Zeit. Und doch ist ihre Krankheit nicht wegzuleugnen. Schon wird ihre Kraft und Macht immer kleiner und kleiner; im Kunsthandwerk lebt sie noch einmal auf; aber um ihre monumentale Bedeutung, deren Wohlthaten sie einst an des Ilissos Strande so reichlich genossen, sieht es böse aus. Porträt und Allegorie sind die einzigen Freundinnen, die sie noch liebevoll pflegen.

Daß der offenbare Rückgang unserer Kunst mit einer allmähligen Entfernung vom Idealismus Hand in Hand gehe, steht beinahe auf jeder Seite jeder Broschüre. Daß aber gerade die Plastik als idealere Kunst diesen Rückgang in ihrem ganzen Umfange fühlen muß, ist die unmittelbare Folge davon. Sie steht und fällt mit dem Idealismus. Ihrem Wesen widerspricht die rohe Nachahmung der Natur und namentlich in der Monochromie bedeutet sie die idealste Abstraktion von der Körperwelt, welcher eine Kunst fähig ist. Man mag daher gern sehen, wenn die Porträtkunst die alt gewordene Plastik beim Leben erhält; man muß es aber noch lieber sehen, wenn dies die Allegorie thut. Das Porträt meint es gewiß sehr gut und führt der armen Kranken recht viel Nahrungsstoffe zu; fast möchte man ja sagen, daß die Zahl der sterbenden Berühmtheiten zu klein ist für die herrschende Sucht, Denkmäler zu stiften. Aber das Porträt erniedrigt die Kunst immer um gewisse Grade, und mag auch zwischen dem Gelegenheitsporträt eines beliebigen Herrn X. und der Goethestatue Schapers eine gewaltige Kluft liegen, doch bleibt Porträt immer Porträt, und die Plastik, welche einst in den höchsten Regionen des Idealismus schwebte, muß sich ihre Flügel binden und an der Erde kleben. Wie anders geht die Allegorie mit ihrer Patientin um. Sie führt sie hinauf in die Sphären der reinsten Abstraktion, wo die Luft eine andere ist als bei den gewöhnlichen Menschenkindern; sie überspringt mit ihr Zeit und Raum und sonnt sich in der überirdischen Ewigkeit des Idealismus. Ist das Porträt der vernünftige, vorsichtige Krankenpfleger, so sucht sie durch begeisternde Entmenschlichung die einst so regen und jetzt betäubten Kräfte wieder wach zu rufen. Die Allegorie kann allein der Plastik den Boden wieder gewinnen, durch dessen Verlust sie ihr Alles verlor: den Idealismus. Und da sie nicht minder als das Porträt ein Kind unserer Zeit ist, so mag sie trotz aller ästhetisirenden Logik den Platz einnehmen, auf dem sie mehr rettet, als in Gefahr bringt.

Ein Palmbaum ragt hoch empor; unter seinen Blättern quellen traubenartige Früchte hervor, unregelmäßig aneinandergefügt, im matten, magischen Glanze eines umflorten elektrischen Glühlichts strahlend. An dem Stamme herab gleitet ein fast nacktes Weib; es beugt sich hinunter zu dem aufstrebenden Menschen und vereinigt sich mit ihm in einem innigen Kusse: die Himmelsmacht der Elektrizität senkt sich liebend zur strebenden Menschheit hinab. Die Genialität dieses Begasschen Gedankens, die eigentümliche Wirkung des mit dem plastischen Werke selbst vereinigten Beleuchtungsapparates unterdrücken zunächst jedes kritische Gefühl. Wieder eine Allegorie? Wäre sie ohne Katalog verständlich? Das ist es, was das Gros der Kritiker gegen diesen von uns so hoch geschätzten Kunstzweig einzuwenden hat. Die Antwort ist schnell gegeben. Ich möchte denjenigen sehen, der von zehn Bildern mehr als fünf ohne denselben Katalog wirklich zu deuten vermag. Bedürfen denn nicht die meisten historischen und mythischen Bilder einer erklärenden Unterschrift? Ist dies eine Schande für das Kunstwerk, wenn es seinen Dolmetscher braucht, wie die Sätze der Pastoralsymphonie ihre Ueberschriften? Nur eine naive Kritik kann es verlangen, daß jedes Kunstwerk schon an und für sich vollkommen verständlich sein soll. Es ist ja eben das Charakteristikum unserer Kunst, daß sie wenig Vergnügen an rein formaler Schönheit der Linien oder der Harmonien hat; sie will darstellen, viel darstellen. Und wie unsere Musik ohne Kenntnis des darzustellenden Stoffes ein unverständliches Ding bleibt, so fordert doch auch die bildende Kunst mit demselben Recht dasselbe: freilich, wie jene nicht in das Extrem der naturalistischen Programmmusik ausarten darf, so darf auch bei dieser das zur Deutung notwendige Material nicht zu einem Bombast anwachsen, der jeden Genuß des Werkes an sich verhindert. Je

Digitized by Google

inhaltsreicher aber die Allegorie ist, mit desto größerem Vergnügen wird der Beschauer sich in sie vertiefen und, wie es bei jedem echten Kunstwerk der Fall ist, bei öfterer Betrachtung immer mehr und mehr die fein durchdachten Züge der Darstellung herauslesen.

Die Allegorie wird vor unseren Augen aus einem kalten, starren Gespenst zu einer lebendigen, idealistischen Kunstgattung. Nicht in der unnötigen Anhäufung von Attributen und Symbolen, sondern in der möglichst tiefen Durchdringung ihres Stoffes liegt ihr Wert. Und sie hat nicht bloß unserer Kunst die idealen Stoffe zuzuführen, die ihr sonst nicht in den Weg kommen, sondern sie hat auch — und darin ist sie vor Allem ein Kind der Zeit — moderne Anschauungen, welche scheinbar aller Poesie, aller Stimmung bar sind, mit dem Schimmer ihrer magischen Kräfte zu verklären und zu idealisiren. Man schreit über die Nüchternheit des modernen Zeitalters, dem durch Dampf und Elektrizität jede Poesie genommen wäre. Doch auch dies ist eine Poesie — freilich eine andere als die des Mondscheins und der Postkutsche — wenn der elektrische Funke, vom Menschen gezähmt, über die Welten dahineilt, Briefe schreibend, Worte tragend. Liegt denn keine Stimmung in dem Gedanken, daß die Menschheit sich mehr und mehr die Natur zwingt und in eiserner Energie und hartem Kampfe das scheinbar Unbesiegbare besiegt? Die Kunst thut gut daran, dem modernen Menschen, welchen die Nüchternheit des Zeitalters abstößt, dessen bessere Seite nahe zu bringen. Sie, die Allegorie, ist es allein, welche zwischen diesen Anschauungen und dem Bedürfnis nach Idealismus die Brücke zu bauen vermag. In ihr gewinnen Begriffe, die dem krassesten Materialismus entsprungen zu sein scheinen, einen höheren, idealeren Wert. Und der ganze Reichtum künstlerischer Erfindung kann sich in ihren Darstellungen offenbaren. Welch gewaltigen Reiz übt auf den denkenden Menschen die Aufgabe aus, Unpersönliches zu personifiziren und Abstraktes zu vermenschlichen. Groß ist hier schon der noch zu verarbeitende Stoff, aber er wächst noch mit jedem Tage, und gerade die neuaufkommende Anschauung wird durch den Nimbus allegorischer Idealisirung gehoben und verklärt.

So möge denn die Allegorie, getragen durch die Genialität geistreicher Erfindung, fortwirken und ihre wichtige Aufgabe erfüllen. Sie möge unserer Kunst die idealen Stoffe zuführen, die sich ihr sonst entziehen; sie möge sich auf den durch den Wechsel der Begriffe und Anschauungen sich von Jahr zu Jahr erneuernden Darstellungsgebieten lebensfroh und arbeitslustig herumtummeln; sie möge die Brücke bilden zwischen den idealistischen Bedürfnissen und den materialistischen Thatsachen der modernen Welt."

Wir denken den Gegenstand gelegentlich in einem Leitaufsatze zu behandeln und unterlassen deshalb heute eine eingehendere Kritik. Nur soviel: Bie unterscheidet nicht oder doch recht unklar zwischen Allegorie und Symbol, zwei nicht etwa dem Grade, sondern dem Wesen nach verschiedenen Dingen. Giebt ein Künstler in der That die Verkörperung einer Stimmung durch eine Gestalt, so hat er damit etwas geschaffen, was so wenig eine Allegorie ist, wie etwa die Geschöpfe auf den Landschaften Böcklins Allegorien sind. Wirkliche Allegorien können wir in der modernen Plastik allerdings nicht entbehren — wenigstens nicht in jener, die Helferich kürzlich in diesen Blättern als „Denkmälerkunst" besprach — sie sind oft recht brave Kinder, deren Mutter die Phantasie und deren Vater irgend ein Gedanke war, aber Vollblutrasse haben sie nicht. Und den Idealismus sollen sie retten? So matt ist unsere Kunst nicht, daß sie dieses Zeitalter der Waffen und des Dampfes nicht auch ohne Allegorien zu ihrer eigenen Verherrlichung bannen und hinstellen lernte, sei es durch kraftvoll durchgeistigte Charakteristik der Wirklichkeit, sei es durch phantasievolle Umschaffung des äußerlich Gesehenen ins innerlich geschaute Symbol.

* In Sachen des **Nationaldenkmals** lautet die von uns erwähnte Eingabe der zum Wettbewerb aufgeforderten Künstler folgendermaßen:

„Euer Excellenz

beehren wir uns hiermit die ergebene Mitteilung zu machen, daß das Ausschreiben vom 27. August d. J., betreffend das Nationaldenkmal für den hochseligen Kaiser Wilhelm I. nebst den von Sr. Majestät dem Kaiser genehmigten Bedingungen für den Wettbewerb uns Anfang September zugegangen ist. Auch der zu dem Ausschreiben gehörige Lageplan, dessen Nachsendung in kurzer Frist in Aussicht gestellt war, ist heute (der Brief ist vom 20. Sept. datirt) in unseren Besitz gelangt, und wir beeilen uns, Eurer Excellenz für die Uebersendnng der an uns gerichteten ehrenvollen Aufforderung hiermit unseren ergebensten Dank auszusprechen.

Indem wir von der im Schlußsatze der geehrten Zuschrift vom 27. August d. J. enthaltenen gütigen Erlaubnis Eurer Excellenz Gebrauch machen, können wir es uns jedoch nicht versagen, die Aufmerksamkeit Eurer Excellenz auf den Umstand zu lenken, daß die Bedingungen der in Frage stehenden Preisbewerbung den bisher üblichen, zu allgemeiner Anerkennung und Anwendung gelangten Gepflogenheiten in wesentlichen Punkten nicht entsprechen.

Es wäre zunächst sehr erwünscht, wenn die öffentliche Ausstellung der Entwürfe, sowie die Gewährung von Preisen laut 6 und 7 der Bedingungen nicht nur vorbehalten, sondern den Bewerbern ein Anspruch auf beides ausdrücklich verliehen würde.

Auch dürfte die zu gewährende Entschädigung von 4000 Mark mit Rücksicht auf die Größe der verlangten Modelle kaum mehr als die Hälfte der Selbstkosten betragen und daher auf 8000 Mark zu erhöhen sein.

Die Unterzeichneten gestatten sich übrigens darauf hinzuweisen, daß ihnen, nachdem sie bereits in sehr opfervollem Kampfe gegen die ganze Künstlerschaft Deutschlands ihr Können bewiesen haben, ein Geldpreis selbst für den Fall, daß dessen Betrag höher bemessen und ohne Vorbehalt in Aussicht gestellt würde, immerhin als ein nur kümmerlicher Lohn erscheint. Dieselben müssen es vielmehr als eine unerläßliche Forderung bezeichnen, daß demjenigen unter den Bewerbern, dessen Arbeit als die beste erwählt werden wird, an erster Stelle eine Mitwirkung bei der Ausführung des National-Denkmals gewährt werde.

Vor Allem aber erfüllt uns mit schwerer Besorgnis für den Erfolg des Jedem von uns in Aussicht stehenden außerordentlichen Aufwandes von künstlerischer Kraft sowohl als von Zeit und Geld der Umstand, daß in dem gegenwärtigen Ausschreiben nichts darüber gesagt ist, von welcher Art und Anzahl die Männer sein werden, welchen das in so bedeutender

Digitized by Google

Frage hochwichtige Amt der Beurteilung unserer Arbeiten übertragen werden wird.

Daß wir nur mit offenem Visir kämpfen wollen, werden Euer Excellenz gewiß nicht für einen unberechtigten Wunsch halten, und wir richten daher schließlich an Eure Excellenz das ergebene Ersuchen, die Namen derjenigen, welche zugleich mit uns zu dem engeren Wettbewerbe eingeladen sind, uns bekannt geben zu wollen.

Die Unterzeichneten bitten somit Eure Excellenz, eine Abänderung der Bedingungen für den in Frage stehenden Wettbewerb im Sinne der obigen Darlegungen bei Sr. Majestät dem Kaiser geneigtest beantragen und befürworten zu wollen."

Unterzeichnet ist die ebenso männliche wie maßvolle Kundgebung von Hilgers, Pfann, Rettig, Schaper und Schmitz; Siemering und Donndorf erklärten sich durch einen kurzen Zusatz mit dem Inhalte ausdrücklich einverstanden; Hildebrand erklärte seine sachliche Zustimmung, ohne zu unterschreiben. Rümann, der auch eingeladen sein soll, soll ohne Weiteres auf die Beteiligung verzichtet haben. Sieht man von Begas ab, so hat also, scheint es, unter allen Aufgeforderten nur einer gegen die merkwürdige Einladung nichts einzuwenden: Schilling.

Aus der Bücherei.

Die Aesthetik des Klavierspiels, von Dr. Adolph Kullak, dritte umgearbeitete Auflage, herausgegeben von Dr. Hans Bischoff. (Berlin, Brachvogel & Ranft). — Im ersten Teile finden wir die Theorien der Handstellung, die Übungen mit stillstehender und fortrückender Hand, das Stakkato mit dem Fingergelenk und mit der Fingerspitze, die Mechanik des Über- und Untersetzens, das Tonleiterspiel, den Anschlag mit dem Handgelenk, sowie den sinkenden Anschlag, das Doppelgriffspiel, die Spielthätigkeit des Armes, des Schultergelenks und vieles mehr behandelt, im zweiten, der dem Vortrage gewidmet ist, begegnen wir Betrachtungen über die Kunst des Takthaltens, die Akzentuation, über Accelerando und Rallentando, Klang- und Anschlagsfarben, Bestimmungen des Tempos sowie über die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Vortragsnuancen usw. Der Wert des Ganzen wird erhöht durch die Geschichte der Klavier-Virtuosität und die Kritik der Klavierschulen, welche in der Einleitung vorausgeschickt sind. — Wir wollen das Buch, welches sich durch Weite der Umsicht und Tiefe des Einblicks über alle pedantisch-schulmeisterlichen Betrachtungen, die auf diesem Gebiete zu Hause sind, erhebt, allen Klavierspielenden, insbesondere aber den Klavierlehrenden empfehlen. Letzteren vermag es als fachmäßige Grundlage zu dienen, indem es den Lehrstoff nicht für den Unterricht zugeschnitten, sondern in systematischer Fassung darbietet. R. K.

Satura. Humoristisch-satirische Szähne, ersonnen von Albert Gaebeler, gezeichnet von Theodor Arldt (Dresden, Gaebeler & Arldt). Tuschzeichnungen, gemalte Epigramme sozusagen, die vielen zunächst eine recht wunderlichen Eindruck machen werden. Sie zeugen von zwei Dingen, einem schlechten und einem guten. Das Gute: der junge Schöpfer dieser Zeichnungen hat hohe Begabung, nicht nur zum Zeichnen und zur Erzeugung koloristischer Wirkungen, nicht nur ferner zu geschickter und eigenartiger Anordnung, sondern auch zu jenem dichterisch-malerischen inneren Sehen, das von ungewöhnlich lebendiger künstlerischer Phantasie spricht. Das schlechte: ihm fehlt jenes „Können", das die Natur den Wünschen der Phantasie ganz dienstbar macht, weil es nach unermüdlichem Studium der Natur die Gesetze ihres Lebens nah belauscht hat und über einen schier unerschöpflichen Schatz von Augenkenntnissen gebietet. Warum überzeugen die besten mythologischen Statuen der Alten oder die so andersartigen Fabelwesens Böcklins oder selbst da und dort die Teufel des Höllenbrenghels, wenn auch nicht unsern Verstand, so doch unsre Phantasie von ihrem Dasein, als weil ihre Schöpfer die Natur so trefflich belauscht hatten, daß sie in guten Stunden nachschaffen konnten, wie die Natur schafft, schufen sie selbst nicht nach, was sie schafft? Arldts Menschen und Tiere zeugen von Mangel an gründlichem Lernen noch deutlicher, als seine Fabeleien. Entweder: er geht an ernsten mühsamen Studien vorbei den Weg zu bedeutendem Künstlertume, oder er bäckt weiter Brot aus dem, was als Samenkorn zu künftigen Ernten hundertfach reichere Frucht verhieße. Denn, wir wiederholen es: Alles wesentliche zu tüchtigen Leistungen hat Arldt von der Natur mitbekommen. — Ein Einzelblatt nach ihm, „Gigerl-Marsch", im selben Verlage erschienen, bietet keine neuen Züge zur Beurteilung.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Allgemeineres. (D. Behausung unsrer Bücher) Gladstone, Schor. F. 35. — (Indische Kultur) Köln. Z. 241. — (Ästhetik d. Toilette) Hoffmann, Dah. 52. — („Nochmals ‹Rembrandt als Erzieher›) Gurlitt, Gwart 40. — (Natur und Kunst) Carrière, N. u. S. 163. — (Nietzsche) Berg, Gesellsch. 10.

Dichtung. (D. Allgemein-Menschliche i. d. D.) Grottewitz, Mag. 39. — (D. Weiterentwickelung d. mod. Lit.) Grottewitz, Mag. 38. — (Claudius) Wilhelm, Gwart 37; Prölß, Lpz. Z., B. 97; C. R. 189. — (Achim von Arnim) a. d. Nachlaß W. Scherers, Dtsch. Rsch., Okt. — (Körner) Walther Schreiber, Dtsch. Vlksbl. 619. — (Heim) Grotthuß, Dtsch. Post 40 f. — (Nathan d. Weise a. Verherrl. d. Christentums) Portig, Lpz. Z., B. 111. — Goethes Schwester) Geiger, Westerm. Mh. 409 — (Grillparzer) Kilian d. B.-G. 40. — (Keller) J. R., Dtsch. Rdsch., Septemberh.; Mähly, Gwart 35; Dtsch. Dicht. 1; Stern, A. Z. 244 B. — (Kellers Frauengestalten) Wünsche, N. Poet. Bl. 18 ff. — (Die Idee einer wissenschaftlichen Dichtung) Röhr, C. R. 226. — (Pichler) Lemmermayr, Mod. D. 9. — (Maria Janitschek) A. Z. 235 f. B. — (Ebner-Eschenbach) Bettelheim, A. Z. 254 B. — (G. z. Putlitz) D. B.-G. 37; D. Rsch., Okt. — (Mod. Jugendschriftstellerei) Schupp, Fr. Bh. 34. — (Alexandre Chatrian) † Illustr. Z. 2465. —

Theater. (D. Theaterbesucher) Rettig, Berl. Tgbl., 7. Sept. 1890. — (Volksdichtung u. Volksbühne) Wolff, D. 50. — (Ludwig Schröder) Werner, Nat.-Z. 511. — (D. Bauernfeld-Stiftung) D. B.-G. 39. — (D. Verstaatlichg. d. Theaters) Krauß, Gesellsch. 10. — („Wohin mit dem Drama?") Gumppenberg, Münchn. K. 39. — (Joh. Velten) C. Heine, Frf. Z. 276. — (F. Ellmenreich) † Dtsch. Bühnen-Rschau 1; D. technische Vorbildg. d. Bühnensängers) Neitzel, ebd. f.

Musik. (Stadtmusikanten) Horwitz, Nat.-Z. 513 B. — (D. Meistersinger) Alphorn 38. — (Vierling) Krauß, Köln. Z. 247. — (Verdeckte Oktaven und Quinten) Riemann, M. W. 40 ff. — (Bach, Händel, Beethoven ꝛc. als Dirigenten) Kling, N. Z. f. M. 39. — (D. M. d. Baschkiren u. Kirgisen), Feremzy, M. W. 40. — (Das Geigenspiel d. Damen) D. Löwenthal, N. M.-Z. 19. — (D. Klaviermusik uns. Jhdrts.) O. Keller, ebd. f. — (Wie entsteht eine Oper?) Rehbaum, Ostpr. Z. 227. — (V. Lachner) † Pfeil, Shalla 40.

Bildende Künste. (Friedrich d. Große als Architekt) Gurlitt, Westerm. Mh. 409. — (Hans v. Marées) Janitschek, Nat. 51. — (Miniaturporträts) † Schwarz, Westerm. Mh. 409. — (Ed. Grützner) † Ramberg, V. f. z. M. 2. — (Aurora u. Nacht des Michelangelo) Henke, D. R. 24. — (Akad. Ausstellungspreise) Ev, Dtschld. 51 f. — (Gentz), Fontane, Dtschld. 1. — (Riefstahl) † Lübke, N. u. S. 163. — (Böcklin) Kaatz, Gwart 37. — (Plastik u. Allegorie) Bie, Frf. Z. 274.

Inhalt: **Kunst und Schule,** von Paul Schumann. **Rundschau.** Allgemeineres. Der Eindruck von Kunst und von Wirklichkeit. Dichtung. Erzählende Dichtungen, III, von Benno Rüttenauer. Die Poesie der Großstadt. Theater. Goethes „Götz" in ältester Gestalt in Berlin. Bleibtreus „Schicksal". Musik. Die technische Vorbildung des Bühnensängers. Bildende Künste. Die Hochschätzung der Allegorie in der Plastik. Erklärung in Sachen des Nationaldenkmals. **Aus der Bücherei. Zeitungsschau.**

Schluss der Zusammenstellung: 11. Oktober 1890.

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts" zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden" zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart", der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

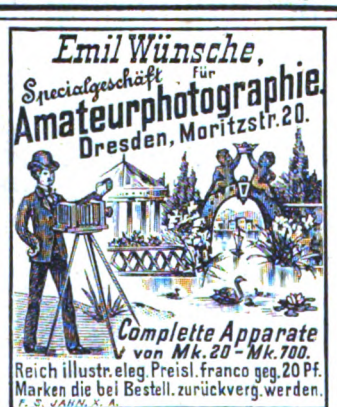
I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M. 12.50.
Jedes Vierteljahr einzeln . . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Mietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. M. 3.—.
— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.
— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.
— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.
— Morgenröte. M. 7.50.
— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.
Für Interessenten gratis:
Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.
Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig.



Elementar-Prinzipien der

MUSIK

nebst **populärer Harmonielehre** und **Abriss der Musikgeschichte** nach leichtfasslichstem System von **Prof. H. Kling.**
Preis elegant gebunden nur 1 Mark.
Gegen Einsendung des Betrages portofrei von
Louis Oertel, Musikverlag, Hannover.

Verlag von Hermann Costenoble in Jena.

Kampf und Ende eines Künstlers.

Von

Walther Siegfried.

2 Teile in einem starken Bande.

Eleg. broch. M. 7.50.

Tino Moralt.

Im hochinteressanten Rahmen der allgemeinen modernen **Malerbewegung** die erschütternde Geschichte eines Einzelnen, meist mitten in der Atelierspähre der **jüngeren Münchener Künstlerschaft** spielend. In seiner packenden Wahrhaftigkeit und vollen Beherrschung des schwierigsten speziellen Stoffes, steht dieses Buch wie ein notwendiges Glied in der Kette der ernstesten künstlerischen Abbilder unserer Epoche da.
Eigenart und leidenschaftliche Kraft der Darstellung lassen den Autor als eine dichterische Erscheinung von ungewöhnlicher Begabung auftreten.

VERLAG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG.

Zeitschrift für bildende Kunst

(26. Jahrgang) **Neue Folge** II. Jahrgang

herausgegeben unter Mitwirkung der ersten Kunstkenner und Gelehrten und hervorragender Künstler von

Professor Dr. **C. von Lützow**

mit dem wöchentlichen Beiblatt

KUNSTCHRONIK.

Die Zeitschrift für bildende Kunst erscheint in zwölf Monatsheften, welche reich mit Abbildungen und mit je zwei Kunstdrucken (Radirungen, Heliogravüren) ausgestattet sind. Der Jahrgang kostet incl. Beiblatt M. 25.—. Das erste Heft ist in jeder Buchhandlung zur Ansicht zn haben; Bestellungen können sowohl durch Buchhandlungen als durch die Post besorgt werden.

KUNSTGEWERBEBLATT

Monatsschrift für Geschichte und Litteratur der Kleinkunst.

Unter Mitwirkung von J. Brinckmann, Br. Bucher, J. v. Falke, J. Lessing, F. Luthmer, M. Rosenberg u. a. herausgegeben von

Arthur Pabst, Direktor des Kunstgewerbemuseums in Köln.

Jährlich 12 Hefte mit ca. 40 Sonderblättern und reich illustrirtem Text. Preis M. 8.—, mit der wöchentlich erscheinenden **Kunstchronik** M. 12.—.

NB. Die Abnehmer der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten auf Wunsch das Kunstgewerbeblatt beigeheftet und haben dafür den ermässigten Preis von 5 M. fürs Jahr zu entrichten.

Probehefte durch alle Buchhandlungen.

CHR. HARBERS, Leipzig, Markt 6.

Fabrik und Lager Photographischer Artikel.

Generalliste 1889 M. 1.— franko. — Amateur-Liste 1890 gratis u. franko.

Nürnberg.

Münz-Anstalt von L. Chr. Lauer

empfiehlt

Medaillen aller Art, die Bezug haben auf hohe Fürstlichkeiten, politische Persönlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, hervorragend Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen 2c. 2c.

Neuheiten: Medaillen auf Kaiser Wilhelm II., Kaiser von Österreich, König Umberto, Kaiser von Rußland, Königin Victoria, Scheffel, Wagner, Hutten, Sickingen, neues Reichstags-Gebäude 2c.

Digitized by Google

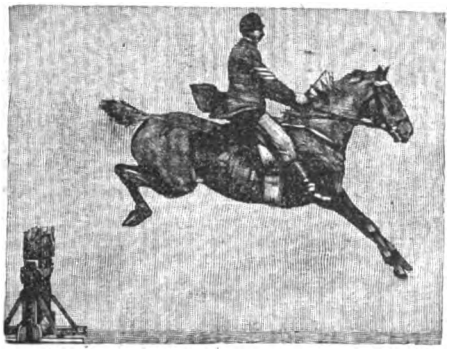
Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit

„Anschütz' Phot. Moment-Apparat"

(pat. i. all. Ländern).

Aufnahmen wie nebenstehende machen.

Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.



Verkauf für **Berlin** bei

O. Anschütz,

Berlin W.

Charlottenstr. 59, I.

Daselbst: Verkauf sämmtl. Fabrikate von

C. P. Goerz.

Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat" für alle Länder:

Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.

Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30–500.

Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Organ für den Zeichenunterricht und das Kunstgewerbe. Herausgegeben von J. Häuselmann. 12 Nrn. M. 3.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

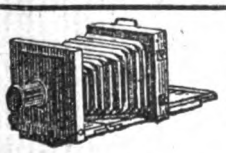
Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.



Photogr. Apparate
und Bedarfs-Artikel.
Anleitung im eigenen Versuchs-Atelier.
377 **Otto Perutz,**
Trockenplattenfabrik,
München, Dachauerstr. 50.

Alle gebrauchten Briefmarken kauft fortwährend, Prospekte gratis,
G. Zechmeyer, Nürnberg.

Malunterricht (Aquarell und Oel) erteilt Frl. G. Burger, Portraitmalerin (gebildet in Paris bei Henner und Carolus Durand), **Dresden,** Sedanstr. 8 II.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Pro Band **50** Pfennig. Geheftet.

Engelhorns Allgemeine ROMANBIBLIOTHEK

Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.

Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.

Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.

Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. Gebunden.

Spezialität: Estey-ORGELN

und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieferg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Musikalien-
Saiten- und Instrumenten-Handlung,
REPARATUR-ANSTALT
mech. Kunstwerke und Harmoniums:
EMIL KOHSER,
Musiklehrer für Harmonium.
Beste und billigste Bezugsquelle für Musikwerke mit Stahlplatten, Meliphons, Manopan, Herophon, „Monochord", Zithern, sowie sämtl. Streichinstrumente.
DRESDEN-A., Johannesstrasse 6.

PHOTOGRAPHIE.
Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. Grösstes Lager von Trocken-Platten, Utensilien und Chemikalien zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

Der Sammler

Illustrirte Fachzeitschrift für die Gesamtangelegenheiten des Sammelwesens.

Unter Mitarbeit hervorragender Fachgelehrten herausgegeben von

Dr. Hans Brendicke in Berlin.

XII. Jahrgang.

Halbjährlich 12 Nrr. zu je 12 Seiten mit Abbildungen = 3.40 M.

Einzelne Probenummer postfrei u. unberechnet.

Verlag von Hans Lüstenöder, Berlin W. 35.

Man verlange Preisliste über

PHOTO-

GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL

Ludw. Schaller, Stuttgart

Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

Die Italienischen Photografien

der ersten Photograf. Anstalten Italiens, wie Alinari, Brogi, Naya, Lambardi 2c. Gemälde, Baudenkmäler, Architekturen, Skulpturen, Landschaften aller berühmten Orte Italiens in vorzüglichen, dabei beispiellos billigen Aufnahmen (z. B. groß 4° 21×27 cm à 50 Pf. für alle äußeren Aufnahmen, à 75 Pf. für Gemälde).

Auswahlsendungen, Kataloge durch die Kunsthandlung **Hugo Grosser** in **Leipzig.**

Aerztlich erprobt **Kanoldt's TAMAR INDIEN** und warm empfohlen.

Frucht-Confitüren. Pastilles de Tamarin digestives et laxatives.

Schachtel 80 Pf., einzeln 15 Pf. durch alle Apothek.

EDMUND PAULUS
Musik-Instrumenten-Fabrik
Markneukirchen i. S.
Prachtvoll illustr. Preislisten frei, worauf besonders aufmerksam gemacht wird.

Digitized by Google

Das Kunstgewerbe

Halbmonatsschau, Verkehrs- und Handelsblatt

zum Überblick und zur Geschäftsvermittelung zwischen

Künstlern, als Architekten, Musterzeichnern, Modelleuren, Bildhauern usw., Kunsthandwerkern, Dekorateuren, Groß- und Klein-Händlern, Fabrikanten, Bau-Unternehmern, Patent-Anwälten, Anstalten für Vervielfältigung, Geschäften für Ein- und Ausfuhr und Auftraggebern des Kunstgewerbes überhaupt.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius.

Ihre Mitarbeit haben bisher zugesagt u. A.: Dr. H. E. von Berlepsch, München; Georg Böttticher, Leipzig; Hofrat Dr. Jakob von Falke, Direktor des k. k. Museums für Kunst und Industrie, Wien; Aemil Fendler, k. Direktorialassistent am Kunstgewerbemuseum, Berlin; Fedor Flinzer, Inspektor des städtischen Zeichenunterrichts, Leipzig; Hofrat Professor E. Graff, Direktor der k. Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums, Dresden; Dr. Cornelius Gurlitt, Architekt, Charlottenburg; Dr. Georg Hirth, München; Professor Richard Hofmann, Direktor der kunstgewerblichen Fachzeichenschule, Plauen i. V.; Professor Dr. J. Janitsch, Direktor des Schlesischen Museums, Breslau; Professor M. Meurer, Berlin; Dr. Ludwig Pietsch, Berlin; Oberregierungsrat Dr. W. von Seidlitz, Dresden; Regierungsbaumeister Hans Schliepmann, Berlin; Dr. Paul Schumann, Dresden; Dr. Georg Voß, Berlin.

„Das Kunstgewerbe" erscheint reich illustrirt zum Preise von

1 Mark vierteljährlich.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten (Nummer in der Zeitungsliste: Deutsches Reich 3429a; Bayern 1690a, Österreich 1545a), unmittelbar unter Kreuzband ohne Portoberechnung nur bei Jahresabonnement (4 M.) — Probehefte unentgeltlich — vom

Kunstwart-Verlag, Geschäftsstelle des „Kunstgewerbes", **Dresden-A.**

Münchener Kunst- und Verlags-Anstalt, Dr. E. Albert & Co.

Die Gemälde-Galerie des Grafen A. F. v. Schack mit begleitendem Text vom Grafen A. F. von SCHACK. 73 Prachtblätter in Heliogravüre-Reproduktion und 38 Text-Illustrationen in Typogravüre.

Ausgabe I. Vor der Schrift (nur in 25 numerirten Exemplaren hergestellt), Preis ungebunden 480 M.

Ausgabe II. Mit der Schrift (Heliogravüren auf weissem Papier), Preis ungebunden M. 200, in eleganter Ledermappe M. 220, in elegantem Lederbande M. 230.

FR. PECHT urteilt über die Heliogravüre des Werkes: „Schien, was etwa in Bezug auf geschmackvolle Wiedergabe von Ölbildern auf photographischem Wege zu erreichen war, in der Photogravüre ziemlich erschöpft, so wird Jeder, der die vorliegende Sammlung der besten Gemälde dieser berühmtesten aller Privatsammlungen modern deutscher Bilder durchsieht, gestehen müssen, dass Dr. Albert hier etwas erreicht habe, von dessen Möglichkeit wir bisher Alle keine Ahnung gehabt." „Albert zeigt überall eine Feinheit des Geschmackes in seinen Reproduktionen, die gar oft den Reiz der Originale erst zur vollen Geltung bringt, und wie wir sie bisher noch niemals erreicht gefunden."

Grosse Auswahl v. Heliogravüre-Prachtblättern.

Religiöse Darstellungen, Porträts, Genrebilder, Landschaften, Tierstücke etc., als beliebter Wandschmuck zu Weihnachtsgeschenken sehr geeignet. Imperial-Format: Papiergrösse 69 : 96 cm M. 15.— pro Blatt. Folioformat: Papiergrösse 47,5 : 69 cm M. 6.— pro Blatt.

Die Heliogravüre übertrifft durch Vornehmheit wie durch Unveränderlichkeit jede andere photographische Reproduktionsart und hat selbst vor Kupferstich und Radirung die absolut getreue Wiedergabe des künstl. Originales voraus. Die Kollektion enthält u. a. Meisterwerke von: A. Boecklin, L. Douzette, A. Feuerbach, E. Grützner, E. Harburger, F. von Lenbach, G. Max, B. Piglhein, R. Roubaud, E. Schleich, F. von Uhde, B. Vautier, F. Vinea, J. Wenglein, L. Willroider, A. Zimmermann.

Über 500 Nummern von **Photographien** nach Originalgemälden moderner Meister in Cabinet, Folio, Royal, Imperial.

Verzeichnisse gratis und franko.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Hittner's Restaurator Fluidum.
In den einschl. Geschäften vorrätig.
Prospekt franco.
Schmincke & Comp. Düsseldorf

Grosse
Antiquitäten-Ausstellung
im Kunstauktionshaus,
Rindermarkt 2, München,
täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr
(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr)
geöffnet. Eintritt frei.
Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.
Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigerteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyß & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Beiliegend eine Ankündigung der „London Tea Company", St. Ludwig (Elsass).

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

3. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Genie und Leidenschaft.

Genie ist Leidenschaft, aber Leidenschaft ist nicht Genie. Wenn die leidenschaftliche Verfassung des Gemüts den Menschen in die Sphäre des Genies erhöbe, wenn die Gewalt der Affekte ihm die Genialität des schaffenden Künstlers verliehe, alsdann wären jene beiden identisch. Doch der Unterschied des einen von dem anderen, dünkt mich, sei ohne Schwierigkeit zu erkennen — Shakespeare war ein Genie, aber Mark Anton war ein Prasser und ein Sklave seiner Lüste. Das Wort also, Genie sei Leidenschaft, enthält eine Uebertreibung; man stellt das eine dem anderen gleich, um auszudrücken, daß jenes ohne dieses nicht bestehe. So ist es in der That: Leidenschaft vor allem ist ein Kennzeichen des Genies. Doch kann damit nicht jene Leidenschaft gemeint sein, welche der Mehrzahl der Menschen eigen ist und jeden nach der Art seines Charakters mit der bald schwächeren, bald stärkeren Begierde erfüllt, die Pläne seines Ehrgeizes zu verwirklichen und seine manigfaltigen Wünsche zum Ziele zu führen. Die meisten Menschen besitzen in der einen oder anderen Beziehung Leidenschaft, aber sie sind nicht leidenschaftlich; sie sind mannigfacher Leidenschaft fähig, aber ihr allgemeiner Zustand ist leidenschaftslos. Das ist es, was die geniale Persönlichkeit des Künstlers wesentlich von ihnen unterscheidet; bei ihm ist die leidenschaftliche Verfassung des Gemüts dauernd, seine Erregungsfähigkeit ist eine allgemeine. Nicht zwar gilt dies in dem Sinne, daß den Künstler zu jeder Zeit eine leidenschaftliche Empfindung bewege, aber er besitzt eine Aufnahmefähigkeit, eine Empfänglichkeit für das Wesentliche der Dinge, die nur dann aufhört, wenn eine natürliche Ermüdung die Thätigkeit seiner Nerven lähmt. Auf den Künstler wirkt die Welt der Erscheinungen anders, als auf den vorwiegend nach praktischen Zielen Gerichteten. Er führt ein inneres Leben, von dem der nüchterne Mensch der Alltäglichkeit nichts ahnt, von dem selbst der höher Gebildete, geistig Regsame sich nur eine unvollkommene Vorstellung machen kann. Alles in dem Künstler, so lange er eben Künstler ist, ist Empfindung, bedeutende Empfindung. Seine innerste Natur zwingt ihn, allenthalben von der Oberfläche der Erscheinungen in die Tiefe derselben zu dringen; das Wesentliche der Dinge, ihr Seelenvolles, das sie zum Gegenstande seiner Kunst erhebt, er sieht es, weil er es sehen muß. Darin ruht die Leidenschaft seines Genies, daß alles Bedeutende bedeutend auf ihn wirkt, daß alle Schönheit der Natur, aller Schmerz und alle Lust des Daseins seine empfängliche Seele in ihrer Tiefe bewegt und ihre Kräfte zu einem schier unendlichen Lebensgefühl vereinigt.

So ist es offenbar, daß der allgemeine Zustand des Genies ein leidenschaftlicher ist; seine Empfänglichkeit schafft ihm Leiden, versetzt es in jene leidenschaftliche Verfassung, ohne die es nicht wäre, was es ist. Aber noch ein anderes kommt hinzu, was das Genie erst zum Genie macht. Jene allgemeine Empfänglichkeit, die in so hohem Grade dem Künstler eigen ist, findet sich, wenngleich in geringerem Grade, auch bei solchen, die blos den Namen von Liebhabern der schönen Künste verdienen. Ihnen fehlt zum Künstler die Kraft die Dinge der realen Welt zu meistern, sie zu objektiviren und darzustellen. Die Empfänglichkeit ist das Erste, aber die Fähigkeit das Empfangene wiederzugeben, der Schritt von der Empfängnis zur Geburt, ist das Zweite. Hier scheitern die meisten völlig, wenigen nur gelingt der Schritt zum Teil und selbst das Genie vollendet die Gebärung unter Schmerzen.

Der Weg von der Realität der Dinge zur Idealität derselben, von der Wirklichkeit zu ihrer geläuterten

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts“ ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

und höchst bedeutungsvollen Darstellung, welche dem Genie obliegt, ist ein mühevoller. Ihn zurückzulegen erfordert eine Kraft sich über die realen Dinge zu erheben, eine Fähigkeit ihnen gegenüber das eigene Ich zu verleugnen und in einen blos idealen Zustand zu versetzen, wie sie dem Menschen der Alltäglichkeit nicht gegeben ist. So unendlich schwierig ist das Werden des Künstlers, welcher diese Bezeichnung in Wahrheit verdient, daß er immer und immer wieder mit seinem Subjekt kämpfen muß, ehe er den Sieg über das Objekt seiner Darstellung zu gewinnen vermag. Bevor er mit anderem fertig werden kann, muß er mit sich selbst fertig geworden sein. Dann erst vermag der Künstler zu schaffen, wenn er sich von jedem realen Affekt befreit hat. So lange die Wirklichkeit ihn bewegt, so lang er noch, sei es in Schmerz oder Lust, in einem leidenden Zustand sich befindet, ist er gehindert. Daher die leidenschaftliche Gewalt, mit welcher künstlerisch, genial veranlagte Naturen aus dem Wege räumen, was ihnen entgegensteht, die Unbedenklichkeit, mit der sie sich oft über die Regeln und Herkömmlichkeiten der Gesellschaft hinwegsetzen. Sie müssen sich befreien, sich von jedem Zweifel, aus jedem Konflikt, den ihnen die Welt, welche sie umgiebt, aufnötigt, erlösen, oder es ist um ihre Kunstübung geschehen.

Allerdings besteht auch hier eine Grenze, wo das Recht der künstlerischen Individualität der äußeren Notwendigkeit weichen muß. Es giebt einen Punkt, wo die geniale Persönlichkeit Gefahr läuft, sich von allen Regeln der Moral und des Rechts loszulösen, wo das Genie seines inneren Wertes verlustig geht, weil es in Charakterlosikeit umschlägt. Niemals glaube ein Künstler, daß er die moralischen und rechtlichen Grundsätze seiner Zeit mißachten, daß er nach seiner Willkür in der Welt der Wirklichkeit schalten und walten dürfe, weil er vermöge seines Subjekts eine Ausnahmestelle in derselben einnimmt. Seine Aufgabe ist es, die wirkliche Welt in die Idealität der Kunst zu erheben; aber er darf in der Wirklichkeit des Daseins nicht ungestraft den Künstler spielen, nicht wirkliche Menschen und Dinge, wenn er ihnen handelnd gegenübertritt, dem Stoff seiner Kunstübung gleichachten.

Die Beispiele, welche glänzende Begabung vereint zeigen mit vollkommener Charakterlosigkeit, sind nicht selten. Es liegt in der Natur genialer Menschen, daß sie beständig übertreiben, die Grenzen nach oben und unten in allen Dingen häufig überschreiten und sich so zu Handlungen hinreißen lassen, zu denen eine gewaltige Bewegung ihres Innern sie zwingt. Es giebt Fälle, die zu erklären, zu entschuldigen sind. Wo das Dasein, die Schaffensfreiheit des Künstlers auf dem Spiele steht, da wird man geneigt sein, milde zu urteilen. Wo sich aber das Gefühl vom Verstande trennt und der künstlerische Egoismus die Regungen des einfältigen Gewissens verleugnet, da hört beides auf, der Mensch und der Künstler.

Der wahre Künstler ist der wahre Mensch; er mag fehlen im Einzelnen, aber er ist doch ein großer, ein guter Mensch, und er muß es sein, wenn er sich nicht aufgeben will und in die Dinge hinabsteigen, über die er sich erheben soll. Der erste Schritt, den er wider Moral und Recht thäte, die erste Handlung, bei der er das Gefühl dem Verstande, das Gewissen seiner Selbstsucht opferte, würde ihn der Erhabenheit seines Gemütes verlustig machen, ihn in den Kreis des Gemeinen bannen und ihn in eben jenen leidenden Zustand versetzen, aus dem er sich zu befreien strebt. So wundersam ist das menschliche Gemüt eingerichtet, daß immer da, wo es sich verleugnet, der naturwidrigen Handlung die natürliche Vergeltung, dem Vergehen die Strafe unmittelbar folgt. Die Freiheit des Gemüts, die Ruhe und Heiterkeit der Seele können durch nichts errungen werden als durch Handlungen, welche den Adel des Gemüts und die Reinheit der Seele bewahren. So ist es für den Menschen, der in der Praxis des Lebens steht, wenn überhaupt das Gewissen in ihm eine Stimme hat, schon eine bloße Klugheitsregel gut zu sein und Böses zu meiden. Setzt er einmal das Materielle über das Ideelle, verleugnet er einmal Sittlichkeit und Wahrheit um äußerer Vorteile willen, so wird er sogleich an sich merken, daß es nicht so leicht ist, ein Schurke zu sein, daß er etwas besitzt, was ihn daran hindert. Vielmehr noch gilt dies von dem Künstler. Wenn der blos praktische Mensch durch die Unfreiheit seines Gemüts keineswegs in jedem Falle in seinem Berufe zur Unthätigkeit verurteilt wird, wird er es den Aufgaben subjektiver Kunst gegenüber ganz und gar. Denn er schafft aus sich heraus, giebt sein eigenstes Selbst; und was wollte er da geben, wenn sein Gemüt umdüstert ist, wenn das schuldbewußte Gewissen ihn quält? Er will Großes schaffen, aber alles wahrhaft Große hat einen moralischen Inhalt oder eine Beziehung auf einen solchen. Woher nähme er, der eben die Moral mißachtet, da die moralische Kraft, welche der Stoff von ihm fordert? Er will Handlungen der Freude und des Schmerzes, der Liebe und des Hasses darstellen — woher käme ihm, der eben dem Hasse statt der Liebe gefolgt, der dem anderen die Freude vergällte und Schmerz bereitete, da die unparteiliche Objektivität? wie besäße er die gelassene Hand, das zu gestalten, das zu meistern, was soeben noch ihn meisterte?

Es ist gewiß, die Vollkommenheit des Kunstwerkes beruht auf der Vollkommenheit des Künstlers. Die Unvollkommenheit seiner Persönlichkeit mag sich im Einzelnen verbergen, es mag ihm gelingen, uns über den Mangel einer moralischen Kraft hie und da zu täuschen, aber das psychologische Ganze seines Werkes wird ihn offenbaren. In wie weit das Subjekt des Künstlers frei ist von realen Leidenschaften, ob es über den Dingen steht oder unter ihnen, wie viel oder wie wenig ihm die moralische Welt ausmacht, über das alles vermag er uns auf die Dauer nicht zu betören — das Geschöpf verrät uns den Schöpfer.

Oskar Klein.

Rundschau.

Allgemeineres.

* Der **Eindruck von Kunst und Wirklichkeit.** (Schluß.) — „Die Freude an der Nachbildung hat bei der Entstehung der Kunst sicher einen wichtigen, vielleicht den wichtigsten Antrieb abgegeben,

Digitized by Google

und auch heute noch spielt sie — mehr oder minder unbewußt — eine wichtige Rolle beim ästhetischen Genuß. Sie geht Hand in Hand mit dem zweiten der angeführten Gefühle: der Bewunderung der Kunstfertigkeit des Meisters. Es giebt kritisch angelegte Personen, deren völlige Aufmerksamkeit beim Betrachten von Kunstwerken durch technische Einzelheiten in Anspruch genommen wird, bei denen die Wertschätzung des Kunstwerkes mit der Anerkennung des «Könnens» zusammenfällt. Aber auch bei denen, die nicht am «Wie», sondern nur am «Was» ihre Freude zu haben meinen, wird, ohne daß sie sich darüber Rechenschaft geben, ein Teil der ästhetischen Lust in die Bewunderung der Thätigkeit des Meisters zu setzen sein. Es tritt dies recht zu Tage, wenn man einmal ein Wirkliches für ein Künstliches gehalten hat. Wer bewundernd vor einem Panorama gestanden hat, in der Voraussetzung, jener plastisch herausspringende Hügel dort sei gemalt, der wird sich einer gewissen Enttäuschung kaum erwehren können, wenn er hinterher erfährt, der Hügel sei einfach aufgeschüttet: ein gemalter Hügel erscheint hier eo ipso künstlerisch wertvoller als ein aus wirklicher Erde hergestellter. Und derselbe Kenner, der dem naturgetreuen Faltenwurf einer Marmorstatue Beachtung schenkt, geht verächtlich an dem noch «natürlichern» Faltenwurf einer Wachsfigur vorüber. Und doch wird die Drapirung eines schönen Stoffes, die uns an einer lebenden Person entzückt, nicht dadurch häßlicher, daß sie an einer Figur des Panoptikums hängt und von der Hand eines Tapezierers geordnet wurde.

Wir berühren hier einen neuen nicht unwichtigen Punkt. Außer den eben erwähnten, wesentlich lustvollen Gefühlen treten beim Betrachten von Kunstwerken, die getreu der Natur folgen, auch unlustvolle gleichsam als Begleiterscheinungen auf, die den ästhetischen Genuß hemmen oder ihn gänzlich vernichten. Man denke an die Wirkung der farbigen Plastik. Während eine Steigerung der Naturwahrheit in gewisser Hinsicht — etwa hinsichtlich des geistigen Ausdruckes oder des Körperbaues — den künstlerischen Wert erhöht, ruft eine weitere Annäherung an die Wirklichkeit in Hinsicht auf die Farbe bei den meisten die entgegengesetzte Wirkung hervor. Es kann nicht bestritten werden, daß farbige Bildwerke unwillkürlich ein gewisses Grauen erregen, daß sie unheimlich und gespensterhaft wirken. In erhöhtem Grade finden sich diese Gefühle beim Betrachten bekleideter Wachsfiguren; sie steigern sich zum Ekel, wenn sich diese Figuren durch mechanische Vorrichtungen bewegen, atmen oder die Augen rollen. Es erscheint beinahe als Blasphemie, dergleichen Machwerke als Kunstwerke zu bezeichen. Eine schlafende menschliche Gestalt von schönen Formen und anmutiger Haltung bietet einen vollen ästhetischen Eindruck. Ganz ähnliche Wirkung erzeugt eine Nachbildung in Marmor, je mehr sich die Nachbildung in Bezug auf die Formen der Wirklichkeit nähert, um so besser für das Kunstwerk. Tritt noch Farbe hinzu, sofort tauchen unlustvolle Gefühle auf, und wird gar noch die Bewegung nachgebildet, so ist von ästhetischem Eindruck nicht mehr die Rede. Den Grund hierfür lediglich in mangelnder technischer Fähigkeit zu suchen, ist meines Erachtens nicht zureichend. Ich glaube bestimmt, daß sich diese unlustvollen Gefühle auch dann einstellen würden, wenn die Voraussetzung erfüllt wäre, daß die Nachbildung schlechterdings die gleichen Sinneseindrücke lieferte, wie die Wirklichkeit. Das Wissen einerseits, daß wir es mit einem toten Dinge zu thun haben, und die stetige Widerlegung anderseits, die jenes Wissen durch die anschauliche Vorstellung erfährt, dieses ununterbrochene, wenn auch nicht völlig bewußte Hin- und Herschwanken der Seele: ja, es lebt — nein, es lebt nicht —, dies allein schon versetzt uns in peinliche Erregung. Fraglich bleibt dabei allerdings, inwieweit diese unlustvollen Gefühle eine notwendige und bleibende Erscheinung oder inwieweit sie vorübergehender Natur sind und von unserer mangelnden Gewöhnung abhängen. Ein Mensch, der nie plastische Bildwerke gesehen hat, würde wohl auch den Eindruck des Unheimlichen empfangen, wenn er zum erstenmale unsere schweigenden, weißen und lichtvollen, regungslosen Marmorgestalten erblickte. Und nehmen wir an, daß ein Volk nur die Zeichnung gepflegt habe, darin aber zur vollen Meisterschaft gelangt sei, so würde es sich vielleicht in derselben Weise gegen ausgeführte Ölgemälde verhalten, wie wir dies zur Zeit gegen die Werke polychromer Plastik thun. Jedenfalls kann nur die Zukunft darüber entscheiden, ob die Gefühle, die sich heute bei einer gar zu täuschenden Nachahmung der Natur einzustellen pflegen, eine dauernde oder eine durch Gewohnheit sich verlierende psychologische Erscheinung sind. Für die gegenwärtige Untersuchung ist dies übrigens gleichgiltig. Es genügt, die Thatsache festzustellen, daß solche Gefühle vorhanden sind.

Alles Bisherige zusammenfassend dürfen wir sagen: beim Genuß eines Kunstwerkes, das die Natur völlig getreu wiedergiebt, tritt eine Reihe von Gefühlen auf, die sich bei der Wirklichkeit nicht vorfinden können. Offen bleibt nur noch die Frage, ob, abgesehen von diesem Mehr, im übrigen die Gefühle dieselben seien? Auch diese letzte Frage stehe ich nicht an mit einem unbedingten Nein zu beantworten.

Zwar ist nicht abzusehen, warum die rein sinnlich ästhetischen Empfindungen, wie sie etwa an harmonischen Farbenzusammenstellungen haften, in Kunst und Natur verschieden sein sollten. Vergleicht man aber die moralischen und die intellektuellen Gefühle, wie sie beim Betrachten des Kunstwerkes auftreten, mit denen, die wir in Wirklichkeit empfinden, so springt der Unterschied sofort in die Augen: die letztern sind bei Weitem stärker. Dabei betone ich ausdrücklich, daß wir uns auch in der Wirklichkeit nur als Zuschauer und nicht als Beteiligte oder durch persönliche Neigung und Abneigung beeinflußt voraussetzen. Welch ein Unterschied, ob wir einem wirklichen Morde beiwohnen oder ob wir auf der Bühne die Desdemona ermorden sehen! ob wir ein wirkliches Schiff scheitern sehen oder ein Bild dieses Vorganges betrachten! Auch wenn wir genau dieselben Vorstellungen voraussetzen, wie sie uns ein natürlicher Gegenstand oder Vorgang bietet, das bloße Bewußtsein, es nur mit Scheindingen und Scheinereignissen zu thun zu haben, wirkt abschwächend, also ändernd auf alle erregten Gefühle ein.

Eduard von Hartmann vertritt in seiner «Philosophie des Schönen» die Meinung, daß die durch die

Digitized by Google

Kunst erzeugten Gefühle auch «qualitativ» gänzlich von den durch die Wirklichkeit erzeugten verschieden seien. Er sondert von den «realen» Gefühlen die lediglich bei dem ästhetischen Verhalten auftretenden diesen realen Gefühlen entsprechenden «Scheingefühle». Es ist hier nicht der Ort, über diese Auffassungsweise zu rechten. Ich glaube, es ist richtiger, statt von einem qualitativen Unterschiede von einem Unterschiede des Grades zu reden, zumal da dieser Unterschied jeweilig verschieden, hier sehr beträchtlich sein, dort ganz verschwinden kann.

Es wäre ein Irrtum, wollte man aus der Thatsache der geringern Stärke der durch das Kunstschöne vermittelten Gefühle einen Nachteil für dieses im Vergleich zum Naturschönen ableiten. Ich erinnere hier an das, was ich oben über stark unlustvolle Sinnesempfindungen (Leichengeruch, Getöse in einem Eisenwerk) gesagt habe. Es giebt Gefühle, die so mächtig sind, daß sie unser ganzes Bewußtsein ausfüllen und alle andern Gemütserregungen unterdrücken. Treten nun diese Gefühle beim Kunstwerk in abgeschwächter Form auf, so können dafür andere Gefühle, die in Wirklichkeit unter der Schwelle des Bewußtseins bleiben würden, auftauchen, der Ablauf einer Reihe verschiedener Gefühle wird überhaupt erst ermöglicht und damit die Bedingung für eine ästhetische Wirkung geschaffen. Wer von einem Schlachtengemälde einen ästhetischen Eindruck empfangen will, muß fähig sein, einen Anklang an jene Aufregung durchzuempfinden, die eine Schlacht mit sich bringt. Aber in Wirklichkeit ist jene Aufregung so gewaltig, daß ein ruhiges Beobachten und ästhetisches Genießen kaum zustande kommen dürfte. Dabei ist es völlig gleichgiltig, daß unsere Kunstwerke ja thatsächlich gar keine vollständige Nachbildung der Wirklichkeit sind. Denn auch wenn dies der Fall wäre, würde das nicht zu beseitigende Bewußtsein, es nur mit einem Schein statt mit einem Sein zu thun zu haben, in der geschilderten Weise ändernd auf alle Gefühle einwirken.

Hiermit ist aber die von mir aufgeworfene Frage erledigt: das Kunstwerk kann auf keinen Fall genau denselben Eindruck, genau dieselbe Gesamtwirkung hervorrufen, wie die Wirklichkeit, und umgekehrt. Man mag der angestrebten «exakten» Nachbildung der Natur einen Wert und Zweck beilegen, welchen man will, sie kann allenfalls dieselben Vorstellungsmassen, aber unter keinen Umständen dieselben Gefühlsreihen erzeugen. Erkennt man aber die erregten Gefühle als das Wesentlichste bei der ästhetischen Wirkung an, so wird man sagen können: das Kunstschöne und das Naturschöne beruhen auf völlig verschiedenen Gesetzen."

Dichtung.

*** Über das dichterische Schaffen.** „Viel Reklame und wenig Wahrheit, Viel Gährung und wenig Klarheit" könnte, wer künftig die Geschichte unserer Tage schreibt, als Motto wählen. Und wo gährt es wohl unerfreulicher gegenwärtig, als auf dem Gebiete des dichterischen Schaffens? Der Tempel des Schönen ist eine Mördergrube geworden; unter der Flagge des Realismus ist das Gemeine und Rohe in die heiligen Hallen eingezogen.* Es ist nicht mehr der alte und ewig junge Streit der werdenden Generation gegen eine absterbende, deren Tage gezählt sind, deren Kunst überwunden ist, sondern es ist eine neu ausstaffirte alte, graue Theorie und Tendenz, welche ein schwaches Können bemäntelt. Eine Zuchtlosigkeit des Geschmackes und der Phantasie hat eine noch unentwickelte Jugend ergriffen, so daß selbst tüchtige, viel versprechende Talente in der Wurzel verdorben werden. Als etwas Neues wird der Realismus proklamirt, ohne den eine Poesie, falls sie nicht völlig nebel- und schemenhaft war, niemals hat entstehen können; und wie sich die jungmodernen Stürmer in Begeisterung hineinreden und sich als Apostel einer neuen Zeit feiern, kommt ihnen plötzlich über Nacht die Erkenntnis, daß auch schon andere — weit größere — Dichter den Ehrennamen, zu ihren Vorgängern und Bahnbrechern zu gehören, verdienen. Und so findet die Ästhetik der jugendlichen Dränger, daß eigentlich Goethes „Wahlverwandtschaften" der erste realistische Roman sei, ja daß auch schon der erste der griechischen Dichter, Homer, und selbst die Bibel völlig realistisch seien.

Es ist eben ein eigen Ding mit den Schlagworten. Sie schlagen den Gedanken tot, sie stellen, wie schwache Zitate, sich ein, wo die Begriffe fehlen. Naiv und sentimentalisch, objektiv und subjektiv usf. sind nach der Terminologie Schillers und Jean Pauls garnicht mehr zu halten; selbst das Homerische Zeitalter ist nicht mehr völlig naiv — sein Glaube ist rationalistisch, wie Erwin Rhode gezeigt hat —, und wer nun gar das Griechentum als eine ungebrochene Einheit von Geist und Natur preist, der kennt den Hellenismus nicht mit seiner Empfindlichkeit, seinem ganz modernen Wirklichkeitssinn, welcher nicht minder wie heute sich in der Dichtung, in der Skulptur und Malerei verrät; antik und modern sind eben nur graduell verschiedene Begriffe.

Die wahre Kunst ist aber immer Können, und das künstlerische Können bedeutet nicht ein Abbilden des Lebens, sondern ein Umbilden des Lebens. Wie selbst die Photographie eine Verkürzung der Linien und eine Idealisirung in sich schließt, wie ferner Alles, was wir in unsere Sinne und in unseren Geist aufnehmen, eine Umgestaltung erfährt — die Bilder unserer Netzhaut sind umgestaltende Spiegelungen — so kann auch der Dichter nichts anderes geben, als Spiegelungen, welche die Außenwelt in seinem Geiste findet, das heißt äußere und innere Wahrnehmungen

---

* Wir gestatten uns die Bemerkung, daß wir selber doch die Bewegung der „Jüngsten" nicht ganz so ungünstig beurteilen können, wie der geehrte Herr Verfasser, der übrigens auch alles andere eher ist, als ein Bekämpfer echter Wirklichkeitspoesie. Unserer Meinung nach sind die Tage des Einflusses der Herren, die Alfred Biese in den nächsten Sätzen treffend schildert, gezählt: es macht sich gerade jetzt augenscheinlich eine Klärung auch unter den Jüngsten geltend, die zur Beiseitschiebung des hohlen Schreiertums im deutschen Schriftwesen führen dürfte. Schädlich aber ist unserer Überzeugung nach die ganze Bewegung doch kaum gewesen, ja wir nehmen den unerfreulichen Anblick einiger Leute, die ein paar Jahr lang oben schwammen, nicht weil sie stark, sondern weil sie leicht waren, recht gern mit hin als Zugabe zu dem thatsächlichen Segen, den wir dem neuen Strom verdanken. Er hat manches Abgestorbene, das man für lebend hielt, als tot erkennen lassen, gebrochen und weggeschwemmt, und ob er den Boden nicht für neue Saaten befruchtet hat — das ist eine Frage, die uns zum Mindesten offen erscheint.
K.-L.

Digitized by Google

in einer metaphorischen Umformung — wie ich in meiner Schrift über „das Metaphorische in der dichterischen Phantasie“ (Berlin A. Hasch) des Näheren gezeigt habe. Alles Reproduziren ist ein Untertauchen in den Strom des eigenen Empfindens und Denkens, wie die Erinnerung uns deshalb so beseligt, weil sie eine Erhebung des Vergangenen in eine reinere Sphäre der Phantasie bewirkt, in welcher alle jene kleinen Störungen, die nun doch einmal unserem augenblicklichen Genießen ankleben, alle jene Zweifel und flatternden Wünsche getilgt sind. Aber auch alles Erfinden ist Umformen — ein Umformen der Eindrücke, die sich im Geiste angesammelt haben; auch der erfindungsreichste Dichter kann nur die Wahrnehmungen und Vorstellungen der Erfahrungswelt zur Grundlage nehmen; alle dichterischen Gebilde sind nur Verschmelzungen von Innen- und Außenwelt, bei welchem Prozesse das Individuelle zum Allgemeinen, das Zufällige zum Typischen erhoben wird und hier eine Steigerung, dort eine Minderung des Wirklichen eintreten muß. Denn nicht Nachahmung, wie Aristoteles wollte, nicht Photographie der Natur, wie in Selbsttäuschung die „Realisten“ wollen, nicht Tendenz oder Idee, wie die „Idealisten“ wollen, soll das künstlerisch Treibende im Schönen sein, sondern dieses ist Durchdringung von Subjekt und Objekt, ein Ineinanderweben von Geist und Welt, eine Umgestaltung des lebensvoll Geschauten, des innerlich Erlebten zu einem allgemeinen Menschlichen, Wahren und Notwendigen. (Schluß folgt.)

* **Erzählende Dichtungen. IV.** — Es ist ein seltsames Buch, mit dem da ein junger Dichter, Oskar Klein, den Mut hat, auf dem literarischen Markt aufzutreten. „Schmerzliche Wonnen“ heißt das bei Hoeckner in Elberfeld erschienene Buch. Im Stil jener tagebuchartigen Briefaufzeichnungen, wie sie die Thurn und Taxissche Postära zeitigte, spricht sich der Held über sich und sein inneres und äußeres Erleben aus, bis auf die Schilderung der Katastrophe, die der „Herausgeber“ hinzufügt. Eduard heißt der Held, Julius der Freund, für den die Aufzeichnungen bestimmt sind. Eduard schreibt von einer begrabenen Jugendfreundin, Marianne, von seiner Lebensweise, seinen Gedanken und Stimmungen in dem ländlichen Aufenthaltsort, den er gewählt um sich selbst zu vergessen — von einem Jugendfreund Reinhold, den er unerwartet als Rentmeister des Fürsten findet, verheiratet mit einer reizvollen Frau, Hilda mit Namen, von einer romantisch gelegenen Mühle, einem Pfarrhause, wo ein unglücklich verlobter Pfarramtskandidat ihm Veranlassung giebt, über Goethes Werther zu philosophiren, von seinen Besuchen auf der Rentei, in deren Nähe ein vereint durch Selbstmord umgekommenes Liebespaar begraben liegt — von Reinhold und Hilda und immer wieder Reinhold und Hilda, immer grüblerischer und leidenschaftlicher, am Ende mit der offenen Erkenntnis, daß er in jene Hilda wahnsinnig verliebt ist und daß sein Freund Recht hat: er muß den Ort wechseln. Der zweite Teil giebt zunächst in derselben Form ein Bild von dem Stimmungsfortgang des Helden, aus einem Gebirgsthal, in das er geflüchtet. Man errät, was folgt: die Leidenschaft siegt über die Vernunft, Eduard kehrt wieder in die Nähe der Rentei zurück, und an diesem Punkt setzt der Erzähler ein, um als Schilderer des weiteren Verlaufs der psychischen Zerrüttung seines Helden die Tragödie zu Ende zu führen; ein paar Tagebuchblätter voll Aphorismen, die mehr andeuten als sagen, dienen eingestreut als Belegstücke. Eduard arbeitet sich in den Wahn, daß seine Leidenschaft erwiedert werde, phantasirt jene Kämpfe zwischen Liebe und Pflicht in die junge Frau hinein, die er selber innerlich ausstreitet — in einem unbewachten Moment verläßt ihn die Selbstbeherrschung, er erfährt die schonendste Zurückweisung. Aber doch eine unzweideutige. Noch ein Brief, der von seinem Entschlusse stammelt — dann findet man ihn in der Nähe der Mühle, auf winterlichem Platz im Walde, erschossen.

Ja, das ist doch im Wesentlichen Goethes Werther! Gar noch gewisse Einzelheiten stimmen: der Held, der anfangs sich viel mit dem Werther beschäftigt, schließt mit Ossian; beim Aufenthalt im Gebirg tritt episodisch seine Wirtin mit ihrer Familie in Verwendung u. dgl. Dazu kommt eine Sprache, die etwa ein Mittelding zwischen der Goethes und Jean Pauls ist und die auch auf hundert Jahre zurückstimmt.

Es ist vollkommen verständlich, wenn ein Kritiker, der gewohnt ist mit seinem Urteil nach viertelstündigem Überfliegen eines Buchs fertig zu sein, bei Kleins Roman grimmig wird und eine wohlgewürzte Lauge von Spott über das Buch und über den Autor ausgießt. Und doch ist damit dem Erstlingswerke Kleins nicht entfernt das letzte Wort gesprochen. Wohl sind in dem Buche außer dem Grundmotiv eine Reihe grade der am meisten ins Auge fallenden Äußerlichkeiten unmittelbar Plagiat, wenn man will — der tiefere und wesentliche Inhalt ist thatsächlich Kleinisch und ist, ich stehe es keinen Augenblick an zu sagen, eine geradezu meisterhafte Leistung. Die Personen, scheinbar dieselben, sind doch in Wahrheit ganz andere als im Werther: der Held eine sentimentale, hastische Natur, grüblerisch schwermütig, wie geschaffen um von einer starken Leidenschaft zerrüttet und vernichtet zu werden, weit mehr Tasso als Werther; Reinhold nicht in jenem psychologisch konstruirten Gegensatze zu ihm, wie Goethes Albert zu Werther, Antonio zu Tasso gestellt, sondern menschlich gefälliger gehalten; Hilda ein weicheres, stilleres, „unausgesprocheneres“ Geschöpf als Lotte, was die Verirrung zwischen ihr und dem Helden glaubhafter macht. Kurz — den Menschen nach eine andere Welt. Da ist nun die psychologische Behandlung, namentlich des Helden, ein Kabinetstück, wie es nur einer ganz feinfühligen, künstlerischen Begabung gelingt; die ganze Anlage, die innere Bewegung offenbart sich in so absichtsloser Weise und doch zugleich so erschöpfender Fülle, der ganze Krankheitsprozeß liegt so scharf sezirt vor einem, daß man das Buch weit eher für die That eines reifen, aufgeklärten Mannes und Künstlers zu halten versucht ist, als für ein jugendliches Erstlingswerk. Die Darstellung ist vornehm, angemessen, doch innerlich überaus beweglich und durchweg mit einem warmen Pathos gesättigt; die wohlthuende Dämpfung, die ein feines künstlerisches Maßgefühl selbst auf das Aufwogen leidenschaftlicher Erregung legt, thut der vollen Wirkung keinen Eintrag. Geradezu befremdlich aber ist bei einem Anfänger die diskrete Art, wie die Naturstimmungen eingemischt und behandelt sind, namentlich die winterliche Stimmung in die Schluß-Katastrophe. Wer sich über die Technik künstlerischen Erzählens klar ist, wird das beim Lesen deutlich mit mir empfinden. Überhaupt ist soviel und so geschickt hingetupft, hingehaucht, wie nur ein reiches und beherrschendes Können es fertig bringt. Sonst verrät sich überall der philosophisch gebildete Kopf, der viel gedacht hat, viel an sich gearbeitet. Mag es da Unklarheiten geben, hie und da eine vornehm geputzte Trivialität, mag des Stammelns manchmal fast zu viel werden — der Stoff und die für ihn gewählte Behandlung gestattet allenfalls, dies auf ihre Rechnung zu schieben. Das ganze Buch ist wie aus einem Gusse, und als müßte es so sein, wie es ist.

Digitized by Google

Man darf begierig sein auf weitere Schöpfungen Kleins; es wird sich dann zeigen, ob hier ein zufälliges Zusammentreffen glücklicher Umstände mitgewirkt hat, um ein fast tollkühnes Wagnis gelingen zu lassen, oder ob Klein wirklich jene sichere Hand besitzt, die er zu besitzen scheint, und wo die Grenzen seiner Begabung liegen. Prophetische Ausblicke gestattet dies in einen engen, geschlossenen Stimmungskreis gebannte Werk nicht zu thun, bei dem das Gerippe und die zu Grunde liegende Idee doch eben Goethe vorweg gegeben.

Victor Blüthgen.

* Zwei **Dichterdenkmäler** wurden enthüllt. Berlin hat nun endlich sein Lessing-Denkmal. Es ist ein Werk des Urgroßneffen jenes Geistesmächtigen, dem es gewidmet ist, ein Werk von Otto Lessing. Das Standbild steht auf einem roten Granitsockel, je eine frei sich abhebende Jünglingsgestalt — der Genius der Humanität und der der Kritik — lagert an seiner Vorder- und Rückseite, Medaillonporträts von Nicolai, Kleist und Mendelssohn schmücken, ein reiches Rokokogitter umgiebt ihn. Möglich, daß diesem und jenem die Gestalt Lessings zu unbedeutend erscheint — das Werk ist in der That keine hervorragende, aber immerhin eine gute Leistung, steht sie auch dem Schaperschen Lessingdenkmal in Hamburg weit nach. — Ferner wurde in Schweinfurt das Rückert-Denkmal enthüllt, das neben der Gestalt des Dichters die Verkörperung seiner Muse zeigt. Es soll in Schweinfurt auch ein Rückert-Zimmer mit einem Rückert-Museum eingerichtet werden.

Theater.

* **Erstaufführungen von Schauspielen. II.** — Eine bemerkenswerte Erstaufführung für Deutschland brachte das Hamburger „Thalia-Theater“: es gab ein englisches Volksschauspiel von H. E. Jonas, „Arbeit“ (The Middlemann). „O. E.“ berichtet darüber der „Tägl. Rundschau“: „Der Erfolg des Stückes erklärt sich dadurch, daß es bei einer oft grob zugehauenen Handlung doch von gewisser Innerlichkeit durchwärmt wird, starke dramatische Bewegung zeigt, eine Reihe scharf gezeichneter Charaktere aufweist, auch hier und da glücklichen Humor bietet — vor Allem aber, daß es das wichtigste moderne Problem, die soziale Frage, mit unerschrockener Energie anfaßt. Jedenfalls haben die Räume des Thalia-Theaters, einer Lustspielbühne, die vorwiegend den Schwank und die Posse pflegt, seit Langem kein — bei allen Schwächen — so ernst zu nehmendes Stück gesehen. Die Fabel des Stückes ist in Kürze die folgende: Der Fabrikbesitzer Josef Foster, ein Mann von höchst geringen oder gar keinen Fähigkeiten, ist durch eine Erfindung seines genialen Arbeiters Robert Duncan zu Reichtum und Ansehen gelangt. Um die praktische Ausbeutung der Duncanschen Erfindung, die in einer Verbesserung der Porzellanfabrikation besteht, hat sich der kluge und intriguante Geschäftsführer Todd besonders verdient gemacht. Foster aber, der die Erfindung für ein Spottgeld erworben hat und dem karg besoldeten Duncan nur widerstrebend das nötigste Geld für rastlos fortgesetzte weitere Versuche gewährt, zeigt den ganzen Dünkel und die ganze innere Rohheit eines verdienstlosen Plutokraten. Aus Gründen politischer Streberei zwingt er seinen Sohn Alfred zu einer Verlobung mit der Tochter eines verarmten, aber einflußreichen Lords. Alfred hat jedoch mit Mary Duncan, der ältesten Tochter des Erfinders, ein inniges Verhältnis angeknüpft, dessen Folgen ihn (in Uebereinstimmung mit seinem Herzen) an dieses Mädchen fesseln. Als er, der eine Expedition als Afrikaforscher zu unternehmen gedenkt, zu diesem Zwecke plötzlich abreisen muß, beschließt er, in einem Briefe von London aus seine Mary nach Paris zu rufen und sich dort mit ihr trauen zu lassen. Dieser Brief wird von dem alten Foster, der zur geeigneten Zeit im Hause Duncans anwesend ist, aufgefangen und unterschlagen. Ein Gespräch zwischen Foster und Mary, in dem Ersterer die sich verlassen Wähnende zur Flucht ermuntert, hat in dem Arbeiter John Pegg, einem Freunde Duncans, einen unfreiwilligen Zeugen. Marys Absicht zielt jedoch nicht auf Flucht allein, sondern auch auf Tod. Durch Pegg erfährt Duncan von der Entehrung seiner Tochter, durch die Zeitung bald darauf von ihrem Tode durch Selbstmord. Bevor er von ihrem Tode erfahren, hat er vergeblich den alten Foster angefleht, daß er Alfred zurückrufen und mit Mary verbinden möge. Eine für Foster verhängnisvolle Veränderung geht jetzt in Duncan vor. Er beschließt, seine neue Erfindung, der er seit zwanzig Jahren nachgegrübelt und die vielleicht dem Gelingen nahe ist, für sich selbst zu verwerten, Foster durch sie zu ruiniren und an dem dann Vernichteten sein glühendes Rachegefühl zu befriedigen. Einen erschütternden Kampf mit den Qualen des Mangels, des Hungers, der immer tiefer sinkenden Hoffnung und der immer näher drohenden Verzweiflung zeigt uns der dritte Akt, in dem wir Duncan vor seinen Brennöfen erblicken. Nur noch eine einzige Tonne Kohlen fehlt ihm, um die Glut des Ofens genügend lange zu unterhalten; aber Niemand will ihm, dem Tiefverschuldeten, dem «Irrsinnigen», borgen. Er zerschlägt sein letztes Gerät, um damit zu heizen. Da bringt ein Augenblick unermeßlichen Jubels den lang ersehnten Triumph: die Erfindung ist gelungen; Foster ist seinem Feinde verfallen. Der vierte Akt zeigt uns Fosters völligen Ruin; aber Duncan verzeiht ihm endlich, weil Mary auch verziehen haben würde. Bald darauf erscheint Mary als glückliche Gattin ihres Alfred, der sie in Alexandrien geheiratet hat. Warum sie nicht tot ist und wie sie ihren Geliebten gefunden hat — davon wie von manchem Anderen schweigt die Geschichte.“ Wir bekennen, daß der doch im üblen Sinne theatralische zweite Teil der Handlung nach dieser Schilderung uns dem Lobspruch auf das Werk gegenüber doch etwas zurückhaltend macht. — Hugo Lubliners Schauspiel „Im Spiegel“, das Blumenthal auf seiner Bühne brachte, erwies sich als eine Satire gegen die „Weltverbesserer“ in Kunst und Leben, aber als eine Satire von jener Art, wie sie der Humorist einer seßhaften Weißbierphilistergesellschaft zu deren Ergötzen zum Besten geben mag, wie sie aber eine Bühne, die ernsthaft genommen werden will, doch lieber nicht bringen sollte. Unter der Kritik ihrerseits, die ernsthaft genommen werden darf, ist darüber nur eine Stimme, und so sprechen wir von der Sache nicht weiter. — Die „Freie Bühne“ gab Strindbergs „Vater“ und wirbelte damit wieder viel Staub auf, aber nicht nur aus Perrücken. Wir geben wieder, was M. Kent sagt. „Den «Vater» hat die Polemik entbinden helfen; anstatt sich aber eilig entlohnt fort zu machen, hat die Geburtshelferin Ammendienste geleistet und das Kindlein mit Galle getränkt, so daß es, als es aus den Windeln war, dem Betrachter Schrecken einflößte und Grauen. Strindberg hat schlimme Weiber, vielleicht nur ein schlimmes Weib, kennen gelernt und, superlativistisch und verallgemeinerungssüchtig wie alle Kranken, hat er nach diesem Weibe eine ganze Reihe von Frauengestalten gebildet. Ihn hat eine Frau beherrscht und geplagt, und gleich war er bei dem Satze: die Frau beherrscht den Mann, die Liebe der Geschlechter ist ein Kampf, in dem es nur Sieger und Besiegte geben kann und da der Sieg dem Starken gebührt, muß der Mann das Weib zu knebeln suchen, wenn er nicht von ihm in die Zwangsjacke gesteckt sein will. Damit war die antiibsensche Tendenz ge-

Digitized by Google

geben: der Norweger kämpft mit John Stuart Mill gegen die Hörigkeit der Frau; der Schwede will den Feminismus aus den Landen peitschen, und die ihm vorwarfen, daß sein «Vater» das Prügeln nicht erlernte, haben den Dichter arg mißverstanden; der namenlose Rittmeister hat gegen das Prügeln an sich keinerlei Skrupel noch Zweifel, er kann's nur noch nicht, denn der modernisirte Madonnenkult sitzt ihm und Seinesgleichen «wie die Religion im Körper». Strindberg will den Mann das Prügeln wieder lehren, drum zeigt er ihm das Schreckbild einer Frau. Bei Damen wird Strindberg als Erzieher wenig Beifall finden. Aber auch Männer, rechte, starke Männer werden den Kursus nicht mitmachen wollen; Brutalität ist nicht Kraft, und nur der Aengstliche kann in seiner künstlich erregten Schwäche den vermeintlichen Gegner so überschätzen, wie es Strindberg thut. — Schlimm Gepaarte zeigt uns der Dichter: einen körperstarken Mann, dessen von Haus aus schwachen Willen das sinnlichem Wünschen hart verschlossene Weib zernagt, bis der Willenlose leibeigen wird und geistesirr. Frau Laura liebt ihren Mann als Mutter, aber sie haßt den Herrn. Ganz wie in der Kreutzersonate, doch aus anderen Naturen und Beweggründen heraus, erwächst ehelicher Haß im Hause des Rittmeisters; hier wie dort sollte gezeigt werden, wie durch die Verkehrtheit der Kulturbedingungen die Ehe zur Marter wird. Beide Dichter führen als stimulirendes Moment die Eifersucht des Mannes ein; aber was sich bei Tolstoj aus der Natur des Themas ergiebt, das ist bei Strindberg von Außen hineingetragen. Mit dem stillen Kampf der Geschlechter hat die Eifersucht nur wenig zu schaffen; um aber dem undramatischen, nach langsam ausgesponnener, erzählender Behandlung sich sehnenden Stoff einen Schein äußeren Ereignislebens zu verleihen, ließ Strindberg seinen Experimentirmenschen an seiner Vaterschaft zweifeln und an diesen von der «unbewußt schurkenhaften» Frau genährten Zweifeln untergehen. So ganz, wollte der Dichter uns sagen, so ganz gehört die Welt dem Weibe, daß kein Mann ergründen kann, ob er der Vater seiner Kinder ist. In drei technisch meisterhaft gefügten Akten wird dieses Thema mit ermüdendem Geistreichtum durchgesprochen, und da am Ende die Gebilde sich nicht selbst erklärten, tritt der Autor für sie ein und spricht ad spectatores seine Theorie aus. — Die Theorie erscheint mir einseitig, die Kunstform nicht erfüllt. Die Ehe zwischen geistig empfindlichen Individuen ist gewiß ein schwierig Ding, und mancher Mann wird von manchem Weibe manchmal ganz leise vergiftet, so leise und langsam, daß kein Sezirmesser auf das tötende Getropfe stößt. In Strindbergs Verallgemeinerungssucht wird diese Reibung feiner Maschinenwerke karrikirt und darum unwirklich; er läßt zwei konstruirte Puppen mit einander fechten, und weil er sie mit subtilster Kunst menschenähnlich machte, sollen wir sie für organische Wesen nehmen. Auf Gelegenheitsworte Nietzsches hat er ein trügerisches System gebaut und dabei des Spruches vergessen, den der Zarathustraweise thut: «Ehe: so heiße ich den Willen zu Zweien, das Eine zu schaffen, das mehr ist, als die es schufen. Ehrfurcht vor einander nenne ich die Ehe als vor den Wollenden eines solchen Willens.» Die Kunstform ist nicht erfüllt, der «Vater» ist nicht mit Notwendigkeit ein Drama geworden. In einer epischen Charakterstudie hätte sich das Thema fester packen, feiner und ohne gewaltthätige Verzerrung gestalten lassen; da hätten wir diese Frau und diesen Mann entstehen gesehen und wachsen und erkranken, während wir jetzt ratlos in der Patientenstube stünden, gäbe der Dichter nicht selbst die Diagnose. Und, «wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde». Die Frage Lessings trifft nicht nur diesen dramatisirten Psychologieversuch. Die ganz hervorragende Begabung Strindbergs, seine hellsehende Feinspürigkeit, sein bis zur Überreiztheit geistreicher Dialog und die wahrhaft poetische Durchdringung hypermoderner Anschauungsweise machen den Schweden zu einer beachtenswerten Erscheinung, zu einem «interessanten Fall». Man sollte ihn studiren, aber nicht nachahmen. Seine abstrakten Vernunftgebilde sind ohne menschliche Eigenart, sind, in Schweden wie in Deutschland, abnorm, «und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche». Er trägt eine andere Brille als seine Volksgenossen, er sehnt sich nach scharfer Luft, aber der gesunde Helltagsdichter, den wir brauchen, ist er nicht. Schon Lessing klagte, er habe zu viele Bücher gelesen; wenn man aber die goldige Herbstmittagatmosphäre im «Nathan» mit der dunstigen Krankenstubenwitterung des «Vaters» vergleicht, dann hält man den Modernen für den Magister und staunt, wenn ihm kein Zöpflein hinten hängt. Wann wird ein Lessing kommen, der uns von der neuesten Dogmatik befreit?" — Die Erstaufführung von Sudermanns neuem Drama „Sodoms Ende" im Lessingtheater sollte die Reihe dieser „hochmodernen" Theaterereignisse vervollständigen. Aber Blumenthal denkt und die Obrigkeit lenkt: in letzter Stunde wurde die Aufführung verboten. Man gab auf Blumenthals Ersuchen um Angabe der anstößigen Stellen abschlägigen Bescheid. Der Direktor betritt nun den Instanzenweg, um die Zurücknahme des Verbotes zu erwirken.

* Die **„Freie Volksbühne"** in Berlin gab in ihrer ersten Vorstellung Ibsens „Stützen der Gesellschaft". Über das weit bekannte Stück haben wir nicht mehr zu sprechen, aber von etwas anderem. Man lese den folgenden Bericht, den „R. D." in der „Täglichen Rundschau" veröffentlicht, die, wie man weiß, nichts weniger als freundlich der Sozialdemokratie gegenübersteht, deren Gründung die „Freie Volksbühne" ist. Wir verzeichnen ihn als einen weiteren erfreulichen Beweis dafür, daß auch die „niederen Stände" unseres Volkes zu der Kunsterziehung fähig sind, für die wir eintreten — ob die „Freie Volksbühne" mit ihrer Spielliste auf dem richtigen Wege geht, ist ja eine andere Frage. „Etwas ganz Neues schenkte dieser Verein der Kunst: ein einziges empfängliches Herz schien durch all die tausend Glieder der lauschenden, schauenden Menge zu pochen. Ein junges, unerfahrenes Herz, aber so voll gläubiger Sehnsucht nach den Geheimnissen der Zeit und ihrer Lösung, daß alte Zweifler wieder Hoffnung in die nächste Zukunft setzten. Eine Freude fürs Leben hat der Dichter des Stückes versäumt, daß er diesen Beifall nicht genoß; und vielleicht auch eine Förderung fürs Leben, für die letzten Ziele seines Schaffens. Hier hätte er empfunden, daß vorhanden ist im Volk — ursprünglich, lebendig vorhanden, was er einer engen Gesellschaft wieder anerziehen möchte durch die Darstellung eines ergrübelten Gegenteils: der Ernst wahrhaftigen Strebens. Heftige Wirkungen hat die kritische Vernunft des einsamen Dichters auf Kunstgeschmack und Lebensführung der Gebildeten geübt; ehrliche Freunde seiner Gedanken haben schwere Siege erstritten für seine Schöpfungen. Aber der erbitterte Beifall dieser literarischen Freunde war ein «tönendes Erz und eine klingende Schelle» neben der Andacht und Ehrfurcht, mit der man heute dem Dichter dankte. Und als man klatschte: — ich hätte nie

Digitized by Google

geglaubt, daß so die volle Seele aus den Händen schallen könnte. Und doch hängt an diesem Stücke, wie überhaupt in den Werken Ibsens, die Wirkung am berechneten Schlagwort des Gedankens; welche Wirkungen winken erst, bei solcher Genußkraft, dem quellenden Kernwort der Empfindung!"

Musik.

* **„Das deutsche Volkslied ein Aschenbrödel"** heißt ein Aufsatz der „Berl. Morgen-Ztg." (22), welcher sich nahe mit unserm Leitaufsatz „Vom Volksgesang" (Kw. III, 20) berührt und die Thatsache behandelt, daß unser Volk liederarm geworden ist. Sie fiele außerordentlich auf, wo einmal ein Vergleichen möglich sei, in Gegenden zum Beispiel, in welchen während des Sommers polnische Arbeiterinnen beschäftigt werden. „Diese Polinnen singen, wenn sie zum Felde hinausziehen, sie singen auf dem Heimweg, sie singen in ihrer Kaserne. Hört man da im Freien fröhlichen Gesang, so kann man mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß es ein polnischer ist, denn der deutsche Arbeiter, männlichen wie weiblichen Geschlechts, geht meist grübelnd seines Wegs und verrichtet seine Beschäftigung gewöhnlich ohne Sang und Klang. Und nicht nur bei dem Arbeiter, in den weitesten Kreisen des Volkes, bei den Jungen und den Alten dieselbe Gesanglosigkeit.

Woher diese Erscheinung, da doch Tiefinnerlichkeit des Gefühls, Gemütstiefe, schwärmerische Sentimentalität ein Grundzug deutschen Wesens, der Drang zu singen also vorhanden ist? Giebt es etwa keine deutschen Lieder voll natürlichen Empfindens? Lieder, in welchen des deutschen Volkes Gefühlswelt sich abspiegelt, in welchen seines Herzens Schlag ein Echo findet? O gewiß. Wir haben eine Fülle derselben wie kaum ein anderes Volk, einen herrlichen Schatz an Liedern, in welchen das allen Deutschen gemeinsame Fühlen und Empfinden sich ausspricht, echte, wahre Volkslieder von unbekannten und bekannten Verfassern. Es sind Natur- und Wander-, Trink- und Vaterlandslieder, Lieder, die da singen vom Abschied und von der Wiederkehr, vom Scheiden und Meiden, von der Treue und Untreue, von Liebeslust nnd Liebesleid, alle im Text einfach und kunstlos und doch oder wohl gerade darum so mächtig ergreifend und in wunderbarer Zusammenstimmung, innig zusammengewachsen mit dem Texte die Melodie, ebenso kunstlos, ebenso einfach, ebenso ergreifend.

Aber nicht von selber geht das Volkslied in den Besitz des Volkes über, obwohl es seinem Geiste entsprungen ist; es will wohl gepflegt sein, soll es derartig geistiges Eigentum der großen Menge werden, daß in ihm die Regungen des Herzens unwillkürlich zum Ausdruck gelangen. Allein, wo hat es seine Pflegestätten gefunden? Etwa in den Schulen und in den Gesangvereinen? Ja, da könnten, da sollten sie sein, da sollte man sich des Volksliedes nach Kräften annehmen und dieses kostbare Gut dem Volke vermitteln, aber geschieht es denn? Man sehe sich nur einmal um, wie und was unsere Kinder in den Schulen singen müssen!

Vom dem ersten Schuljahre an wird die größere Hälfte der für den Gesangunterricht bestimmten Zeit auf das Einüben von Kirchenliedern verwandt, und das ginge ja immer noch an, wenn dieselben inhaltlich dem kindlichen Geiste nur verständlicher wären, und wenn wenigstens in der übrigen Zeit das Volkslied zu seinem Rechte käme! Das thut es leider nicht. Die einstimmigen Lieder, welche mit dem ABC-Schützen eingeübt werden, wie «Fuchs, du hast die Gans gestohlen» oder «Gestern Abend ging ich aus» u. A., sind ja recht kindlich, recht schön und passend für dieses Alter, allein sie kommen nicht in Betracht, da es eben Kinderlieder sind und keine eigentlichen Volkslieder; sie entspringen keinem bestimmten Gefühl. Das Volkslied kann erst in den späteren Schuljahren gepflegt werden. Da aber geht es so früh wie möglich drei- und vierstimmig los, und damit ein solcher Gesang möglich wird, werden mehrere Jahrgänge kombinirt und sogar schon die zehnjährigen Kinder herangezogen. Vom kunstmusikalischen Standpunkte aus mag ja der drei- und vierstimmige Satz das Vollkommene, das Ideale sein, das Volkslied verschmäht ihn, weil es alle künstlichen Mittel verschmäht. Ihm wird durch dieselben Gewalt angethan, es wird seiner Schönheit, seiner eigenartigen Wirkung beraubt. Es ist in seiner Naturwahrheit ein- und zweistimmig und zwar so zweistimmig, wie das Volk aus sich selber komponirt. Das drei- und vierstimmige Lied ist kein Volkslied mehr, mag der Text immerhin derselbe bleiben. Nun bedenke man ferner, vieviel Mühe und Arbeit die Einübung desselben verursacht, wieviel Zeit darauf verwendet werden muß, sicherlich drei- und viermal so viel, als ein durch die Kunst nicht verdorbenes Volkslied erfordert, so daß es zur sichern Aneignung des Textes gar nicht kommt! Und wer singt denn im Leben ein solches Lied? Es fällt keinem Menschen ein, weil erstens nicht in jeder Gesellschaft die passende Zusammensetzung der Stimmen sich findet, und weil zweitens der Einzelne mit seiner Stimme nichts anfangen kann, wenigstens nicht mit der zweiten, dritten oder vierten, die erste aber gewöhnlich nicht mit allen Sängern eingeübt wird. Und dabei geht die Schule sogar noch einen Schritt weiter auf dem Wege der Kunst. Mit den Volksliedern vielstimmigen Satzes begnügt sie sich nicht; da müssen zur Freude des geistlichen Schulinspektors auch die Kirchenlieder drei- und vierstimmig gesungen werden, und an dem Examentage läßt der Gesanglehrer zur größeren Feier des Tages oder aus irgend welchen anderen Gründen einen komponirten Psalm vortragen oder wohl gar eine Motette, mit deren Einübung die Kinder natürlich wochen- und monatelang gequält worden sind. Was es also mit der Schule als Pflanzstätte des Volksliedes auf sich hat, ist nicht schwer zu erkennen, und ähnlich verhält es sich mit den Gesangvereinen, gleichviel ob in Dorf oder Stadt.

Auf die ein- und zweistimmigen Volkslieder blicken die Sangesbrüder stolz und vornehm herab; mit solchen Sachen befassen sie sich nicht. Das ist nach ihrer Meinung etwas für Kinder, aber nichts für kunstbeflissene Männer- und gemischte Chöre. Was sie singen sollen, darf zum Wenigsten noch nicht bekannt, womöglich noch nie gesungen sein, und dann selbstverständlich nur vierstimmig, wobei die einzelnen Stimmen recht kraus und bunt durcheinander gehen müssen. Anders thun sie es nicht. Solche kunstvollen und wenig bekannten Lieder bieten ihnen gewisse

Digitized by Google

Sammlungen, wie die von Heim, Palme, Lützel, in Hülle und Fülle. Und immer höher hinauf strebt der Sinn der Sänger und Sängerinnen und vor Allem der rivalisirenden Herren Dirigenten; immer großartiger müssen die Kompositionen sein. Operetten und Oratorien, Motetten und Kantaten, und wie die Tonstücke alle heißen mögen, werden in Angriff genommen, um am Stiftungsfeste vor geladenem Publikum aufgeführt zu werden.

Anstatt den Volksgesang zu pflegen, sind die Schulen und die Gesangsvereine mit ihren Liederbüchern, ihren Heim, Palme, Lützel usw. die Zerstörer desselben. Durch die Kunst angefressen, verschwindet er immer mehr. Das Volkslied wird vernachlässigt und verachtet, es wird zur zurückgesetzten Stiefschwester des Kunstgesanges, zum Aschenbrödel, obwohl es in der Bedeutung für das Volksleben jenen weit überragt. Der Kunstgesang hat seine Berechtigung, gewiß; auch er kann die Herzen der Menschen erfreuen, erheben, ergreifen; er kann den Sinn für das Schöne, das Erhabene wecken, vorausgesetzt, daß er von gottbegnadeten Künstlern ausgeübt wird, — zum unmittelbaren Ausdruck der Volksfreude und des Volksleides wird er nie, dies Mittel ist ganz allein im ein- und zweistimmigen Volksliede gegeben. Seine Vernachlässigung hat zur Folge, daß die Jugend auf den Straßen alberne Operettenweisen und Waldmannsche Bänkelsängereien anstimmt, daß die erwachsenen Burschen und Mädchen zu Gassenhauern und Zotenliedern greifen, und daß es bei patriotischen Festen gar nicht mehr zu einem volkstümlichen, begeisternden Gesange kommt. Auch, weil das Volkslied nicht gepflegt wird, muß dem Volke der ideale Sinn verloren gehen. Denn wie sollte er aufkommen, geweckt und gestärkt werden, wenn die Regungen des Herzens sich nicht auf dem einzig möglichen Wege, nämlich in schönen, einfachen, ungekünstelten Liedern äußern können?"

Der Verfasser, der vielleicht etwas zu einseitig nur auf das Volkslied achtet, schließt mit der Bemerkung, daß dessen Wert für das soziale Leben lange nicht genug gewürdigt sei. Gewiß, das ist richtig. Aber das Volkslied ist kaum viel schlimmer daran, als das Schöne in irgend welcher Gestalt sonst; das Schöne wird in seinen mächtigen Beziehungen zum Volksleben nirgends genug gewürdigt. Das Allheilmittel für alle Schäden unserer Kultur kann es wahrlich nicht sein, aber ein kräftiges Heilmittel neben andern wäre seine Pflege gewiß.

Bildende Künste.

* Vom **Nackten in der Malerei** spricht F. von Ostini in seinen lesenswerten Berichten von der diesjährigen Münchener Ausstellung, die jetzt als eigenes Büchlein erschienen sind (München, Verlag der Neuesten Nachrichten) in folgender Weise: „Über die sittliche und ästhetische Berechtigung der Darstellung des Nackten in der Kunst wird man sich mit anständigen und gebildeten Menschen leicht einigen. Ein gutentwickelter menschlicher Körper, sei es nun der eines Mannes oder eines Weibes, bedeutet eine solche Summe von Schönheit und Formenharmonie, daß er von allen Werken der Schöpfung das Erste und Vornehmste sein muß, was zu künstlerischer Darstellung in Frage kommt. Warum gerade das Meisterstück des Schöpfers verhüllt sein muß, während man sich an allen seinen übrigen Erzeugnissen unbegrenzt freuen darf, dafür lassen sich freilich keine logischen Gründe anführen. Jene Prüderie, die Zeter und Mordio schreit, wenn irgendwo ein gemaltes oder gemeiseltes Menschenbild in der unverhüllten Schönheit blühender Glieder prangt, hat mit Sittlichkeit wahrhaftig Nichts gemein. Im Gegenteile! Die Biederleute dieses Genres, die Generalpächter und Pharisäer der Sittlichkeit, die berufsmäßigen Shocking-Rufer aller Zungen, haben es einfach verlernt, rein zu sehen, und was der Künstler rein gesehen hat, verunreint ihre Phantasie. Das freilich ist erste Bedingung bei der Darstellung des Nackten, daß sie reinem künstlerischen Bedürfnis, edler Schönheitsfreude entspringt. In jedem anderen Kunstzweige mag das einfache Abschreiben der Natur, des Modelles gelten, wenn es sich um die Darstellung des menschlichen Körpers handelt, muß der Darstellende diesen Körper in seiner Weise in seine Individualität übersetzen, also in einem gewissen, allerdings nicht in alter, akademischer Art mißzuverstehenden Sinne idealisiren. Schon darum, weil fast nie der Körper eines Menschen in Allem gleich vollkommen ist. Zum Zwecke des Studiums allerdings ist die möglichst getreue Wiedergabe des Modells nötig, weil sie allein zu vollem Formenverständnis führt. Und wer das hinreichend oft geübt hat, der wird sich einen Schatz von Erinnerungen sammeln, die es ihm ermöglichen, durch sein Gedächtnis den Körper, den er nun einmal als reines Kunstwerk darstellen und ausstatten will, zu idealer Schönheit zu vervollkommnen. Der realistischen Darstellungskunst bleibt dann im Detail genug zu thun übrig, und der einzelne Künstler hat hinreichende Gelegenheit, seine Individualität zur Geltung zu bringen.

Also der Künstler selbst muß rein gesehen haben, was der Beschauer rein nachempfinden soll; das schließt alles Andere in sich. Jede Absichtlichkeit, jede Spekulation auf Lüsternheit sei mit Recht verpönt; auch hier giebt's freilich noch Unterschiede und giebt Mäßigungen durch die Schönheit. Ein nackt dargestellter Körper darf nie den Gedanken erwecken, daß er zuerst bekleidet gewesen sei; das Entkleidete kann indezent sein. Das Nackte an sich nie, oder, um es anders zu nennen, die Absicht verstimmt, das Unbewußte und das Selbstverständliche bleibt rein. Vollendete Künstlerschaft täuscht und hilft allerdings da über Manches hinweg, und daß man auch das Deshabillé darstellen kann, ohne zu verletzen, beweist eine Anzahl französischer «Spezialisten». Aber die können dann allerdings Alle sehr viel.

Auch das Halbverhüllte ist recht oft indezent. Diese Florschleier, die auf das aufmerksam machen, was dahinter verborgen sein könnte, die durchschimmern lassen, was sie verhüllen sollten, diese Phrynenschamhaftigkeit in Stellungen und Mienen, diese zufälligen Blumenranken und Haarwellen und was für Feigenblätterschürzen für verdorbene Phantasie sonst noch ausgedacht werden, die sind absichtlich und verwerflich. Die sieghafte Göttin von Milo, die mit bewußtem Stolze die Pracht ihres Körpers zeigt, wird in keinem anständigen Menschen andere Empfindungen wachrufen als die lauterer Bewunderung. Aber die kokette Medizäerin in der Tribuna zu Florenz, die aus ihren zehn Fingern ein Gewand zu machen vorgiebt, ist nichts weniger als keusch.

Doch wir reden von der Kunst von heute, von dem Nackten, das heute gemalt wird und — nicht gemalt wird. Von letzterem sogar zuerst. Denn nachweislich unserer Jahresausstellungen wird zur Zeit in Deutschland so wenig Nacktes gemalt, daß ein Böswilliger daraus allerlei für die deutsche Kunst wenig ehrenvolle Schlüsse ziehen könnte. Wie die Darstellung des unverhüllten Körpers die vornehmste Aufgabe des

Digitized by Google

Künstlers bildet, so muß das Studium dieses Körpers auch die Grundlage alles Lernens sein, ja sie ist sozusagen sogar das Einzige, was sich auf der akademischen Schule lernen und lehren läßt. Das Andere muß sich selbständig im jungen Künstler entwickeln und je selbständiger das geschieht, um so sicherer wird dieser zu wahrer Meisterschaft gelangen. Aber zu strenger Formendisziplin kann das leitende Wort und die bessernde Hand des Lehrers führen. Da schadet sogar ein Bischen Schulmeisterei nicht viel, die anderswo so sehr vom Übel ist. Gewissenhafte Selbstzucht ist ja nicht Jedem gegeben. Die Pariser Künstler geben ein glänzendes Vorbild in dieser Richtung. Leute, die aus dem Salon die Ehren der Prämiirung davon getragen, beteiligen sich an Zeichen-Konkurrenzen, nicht aus Ehrgeiz, sondern um gezwungen zu sein zu gewissenhaftester Arbeit. Künstler mit großen Namen und grauen Haaren zeichnen an den Abendakten ihrer Schüler mit, wo sich irgend Gelegenheit findet. Und auch die jungen Kunstschüler, die um kein Haar weniger flott und lebenslustig sind, als ihre Kollegen in Deutschland, versäumen keine Gelegenheit, Akte zu zeichnen. Daraus ergiebt sich denn die souveräne Beherrschung menschlicher Körperformen, die wir an einem Bouguereau, einem Henner, einem Lefebvre, einem Agache, Besnard, Dagnan, Galland, Rixens, Ribot oder Lerolle bewundern. Das unausgesetzte Zeichnen nach dem Modell ist für den Franzosen selbstverständlich; bei manchem Deutschen hört es allerdings leider mit dem letzten guten Schulakt auf."

Vermischtes.

* Unsere **Schulstuben** unterzieht eine Einsendung der „Täglichen Rundschau" (178) einer Besprechung: „In nächster Zeit werden in der deutschen Reichshauptstadt hervorragende Schulmänner und Laien zusammenkommen, um über die Reformfrage des höheren Schulwesens zu beraten. Da ist vielleicht jetzt gerade der rechte Augenblick für eine Anregung, die sich anscheinend zwar nur auf einen ganz äußern Uebelstand unseres Schulwesens richtet, nichtsdestoweniger aber, wenn sie fruchtbaren Boden fände, heilsamen Einfluß auch auf die inneren Erfolge des Unterrichts ausüben könnte, zumal sie ihre größte Wichtigkeit gerade für diejenige Zeit hat, in der das Gemüt des Schülers für äußere Eindrücke am empfänglichsten ist: für die allerersten Jahre, die das Kind in den Mauern des Schulhauses zuzubringen hat. «Warum ist nur unsere Schulstube so kahl und kalt, warum sind die Wände so ledig alles Schmuckes, warum die „öden Fensterhöhlen" ohne jeden freundlichen Behang?» — so habe ich mich oft gefragt, wenn ich in den weißgetünchten, hohen, weiten, jedes frischen Farbenreizes baren, jeder Augenerquickung ermangelnden Raum trat, den man Schulstube oder Schulzimmer heißt. Wir haben uns, wohl in Folge unserer angestammten deutschen Freude am „Gemütlichen" und dank unsers nördlich-«gemäßigten» Himmelstrichs, so daran gewöhnt, bei dem bloßen Erklingen der Wörter «Stube» oder «Zimmer» an warme Behaglichkeit und die Sinne, namentlich den des Auges, erquickende freundliche Heiterkeit zu denken, daß es uns gar nicht in den Kopf will, nun auch das mit dem lieben Namen zu benennen, was sich meist als das grade Gegenteil unserer einladenden, heimeligen Familienwohnstuben darstellt, aus denen doch die sechsjährigen Buben und Mädchen kommen, wenn sie sich zum ersten Male auf fünf oder sechs Stunden des Tages in die Schule schließen lassen müssen. Man glaube nicht, daß dieser plötzlich eintretende unschöne Kontrast zwischen «daheim» und «in der Schule» auf das zarte Gemüt des Kindes keinen Eindruck mache. Wie könnte das Kühle, Lebloſe, Frostige, gar wenn es so ausgeprägt auftritt wie in der Schulstube, anders als erkältend und abschreckend auf die jugendlichen Gemüter wirken! Schon der derbere Knabe müßte eine ziemlich öde und liebeleere Häuslichkeit gehabt haben, wenn er die Veränderung nicht übel empfände; — nun gar ein Mädchen! Zu Hause ist es selbst vielleicht der Mutter schon hilfreich zur Hand gegangen bei der Ausschmückung des Heims, und nun findet es hier, wo es innerhalb der nächsten acht bis zehn Jahre nahezu die Hälfte seiner Lebensstunden zubringen soll, nichts von alledem, was daheim notwendig zur Zufriedenheit gehörte, und was in der That — man unterschätze den kleinen Schmuck des Daseins in seiner Bedeutung nicht — viel zu unserem geistigen Wohlbefinden beiträgt. Der ernste, strenge Gelehrte, der sich das innere Gleichgewicht seiner Stimmung, nicht selten auch erst durch harte Seelenkämpfe, zum unwandelbaren Besitz gemacht hat, mag der gemütlichen Ausstattung seines Arbeitsraumes entbehren können, ihm mag es einerlei sein, ob er zwischen kahlen Steinwänden oder in einem behaglichen, freundlich möblirten Gemache seine entsagungfordernde Arbeit thut, — dem Kinde frommt ein freundlicherer Aufenthalt, eine heitere Lernstätte für Abc und Einmaleins. Und kann es denn so schwierig sein, ihm die zu schaffen? Mit wie geringen Mitteln ließen sich nicht ein paar in die Schulstube passende Bilder, Büsten oder Aehnliches zum Schmuck der Wände, für die Fenstereinfassung einfache, aber hübsch umrahmende Vorhänge, wie man sie zu Hause jeder Gesindestube gönnt, beschaffen, wie leicht könnte man überhaupt anstatt der eintönigen Färbung eine frischere, mannigfaltigere Farbenzusammenstellung für das Zimmer wählen, die anregend auf den Sinn des Auges wirkt. Daß eine solche Wandlung erfrischend und belebend für die Schulstimmung sein würde, wird wohl Niemand in Abrede stellen wollen, und deshalb wünschte ich, daß sich in die Gedankenkette dieses oder jenes auf der Unterrichtskonferenz in Berlin Vortragenden die in diesen Zeilen gegebene Anregung, unsere Schulzimmer heiterer zu gestalten, ohne besondere Mühe einschalten ließe und daß seine Mahnung Gehör fände, auf daß die Schulstube sich endlich ihres nachgerade fast «episch» gewordenen Beiworts «dumpf» entäußern könne."

Wir haben schon früher im „Kunstwart" einiges über den Gegenstand gebracht, den „F. D." hier behandelt. Auch die Kahlheit unserer Schulstuben hängt mit der mehr dunkel empfundenen als klar gedachten asketischen Vorstellung zusammen, die deshalb doch nicht minder viele unserer Lehrer beeinflußt: daß Phantasie, Farbenfreude und dergleichen — Dinge seien, die höchstens zur „Erholung" allenfalls zu gestatten, keinesfalls aber berufen seien, mit einzugreifen bei der Erziehung zum ganzen Menschen, in dem doch Verstand, Gemüt, Phantasie und schöne Sinnenfreudigkeit sich gegenseitig nicht etwa hemmen, sondern unterstützen. Praktisch äußert sich jenes Gefühl zumeist als Besorgnis, die Schüler könnten „zerstreut" werden.

Digitized by Google

Weshalb aber eine warm und schön getünchte Wand die Schüler mehr zerstreuen solle, als eine kalt und geschmacklos getünchte, ist doch kaum einzusehen, und weshalb jene ein einfacher Gipsabguß mehr „ablenken“ sollte, als etwa das Bild aus irgend einem Anschauungsunterricht, das dauernd daneben hängt, auch nicht. Wär es im Anfang der Fall, so träte hier wie dort sehr bald die Gewöhnung abstumpfend gegen die Zerstreuung auf, während die wohlig belebende und wenigstens die empfänglichen unter den Schülern unmerklich miterziehende Wirkung einer in Farb und Linie unmittelbar anheimelnden Umgebung Dauer hat. Die Stimmen, welche sie fordern, mehren sich glücklicherweise von Monat zu Monat.

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender.)

In Sachen der „Sprachsünden“ von Theodor von Sosnosky sendet mir der Verfasser eine Entgegnung, die ich aufnehme, weil die Sache von allgemeinerer Bedeutung ist. Meine Antworten auf seine Bemerkungen füge ich den betreffenden Stellen an.

„Nachdem (lies: da) in Nr. 19 Ihres Blattes mein Buch «Sprachsünden» so überaus abfällig besprochen worden ist, werden Sie mir's nicht verdenken können, wenn (lies: daß) ich darauf erwidere und Sie bitte, folgende Auseinandersetzung aufzunehmen, in der ich den Beweis bringe, daß meine im «Kunstwart» beanstandeten Behauptungen vollständig richtig sind.

Ich hätte auf jene Besprechung kaum reagirt, wenn sie nicht ganz bestimmte Fälle rügte, und sich dabei Blößen gäbe, die zu verführerisch sind, als daß ich sie nicht angreifen sollte. So hält man mir vor, schon im Titel meiner Arbeit eine Sprachsünde in meinem Sinne begangen zu haben, eine „Phantasiesünde gegen die heilige Einheit des Bildes im Sinne des «Kunstwarts»“. Dieser meint, «Sprachsünden» könnten nicht als eine «Blütenlese» bezeichnet werden, wie ich es gethan habe; ich frage ihn, ob er denn nie Etwas von «Stilblüten» gehört hat, einem Worte, das allgemein zur Bezeichnung stilistischer Vergehen gebraucht wird, auch wenn man sich nicht bildlich ausdrückt, so daß es den ausschließlichen Bildcharakter eingebüßt hat, wie z. B. das Wort «Bild» selbst, wenn man es für eine Redefigur gebraucht; solche Stilblüten aber habe ich gemeint, als ich meinem Buche zur zweiten Bezeichnung den Namen Blütenlese gab. Wenn es, wie der «Kunstwart» meint, unrichtig ist, dem Titel «Sprachsünden» den Beisatz zu geben: «Eine Blütenlese aus der deutschen Erzählungsliteratur»; dann dürfte man z. B. auch nicht schreiben: «Zweites Kapitel: Falsche Bilder», denn Kapitel und Bilder sind einander eben so fremde Begriffe wie Sünden und Blüten; übrigens, auch wenn man das Wort «Blütenlese» als Bild auffaßt, so kann es sich ganz gut mit «Sprachsünden» vertragen, nachdem (lies: weil) in diesem Worte kein Bild liegt. Falsch dagegen wäre es, wenn der Titel einer Gedichtsammlung z. B. hieße: «Geistesperlen, eine Blütenlese.»“

Antwort: „Sprachsünden, eine Blütenlese“ ist genau so schlecht gesagt, wie „Geistesperlen, eine Blütenlese“. Den Zeitungsdeutschen haben wir's zu überlassen, daß sie mit abgegriffener Sprachscheidemünze zahlen, wirkliche Schriftsteller sollen das Sprachgold neu prägen. Es bleibt also dabei: „«die Blüten» kann ich z. B. von «Sprachunkraut» sammeln, aber nicht von «Sprachsünden»“. Wer schon in der Überschrift seines Buches zeigt, daß er nicht einmal hier die Bilder, welche die Alltagssprache ihm bietet, in ihrer Anschaulichkeit nachzubilden vermag, der verrät, daß er von der künstlerischen Sprache, von der Sprache der Phantasie, nichts versteht.

„Sie finden es ferner «kraftvoll belebt», daß R. Voß geschrieben: «Abfällt die Hülle, eintauchen die Glieder». Ich habe dies getadelt, denn es ist in der Prosa durchaus unstatthaft, trennbar zusammengesetzte Worte ungetrennt zu lassen, wo sie zu trennen sind. Der bekannte Sprachgelehrte Professor G. Andresen, an den ich mich in dieser Angelegenheit eigens gewandt habe, hat mir bestätigt, daß ich vollauf im Rechte bin.“

Antwort: Vortrefflich, Professor G. Andresen hat's ihm bestätigt. Das ist die zahlungsfähige Meinung: was nicht in Versen geschrieben ist, sei Prosa. So gewiß die angeführte Wortstellung in jenem Falle anschaulicher ist, als die gebräuchliche, so gewiß ist sie dort am Platze, und wenn ihr die Polizeitafel mit dem „Unstatthaft“ von hundert Professoren den Zutritt verbietet.

„Sie finden ferner Storms Ausdruck «im nackten Hemde», den ich lächerlich-sinnlos genannt habe, «trefflich bezeichnend». Sie glauben wohl, wenn man nach Grimm und Lexer sagen darf: im bloßen Hemde für: bloß im Hemde, so könne man auch sagen: im nackten Hemde, da «nackt» und «bloß» häufig miteinander wechseln. Gut, dann müssen Sie aber auch sagen können: im nackten Ueberrock oder: im nackten Verdachte, denn diesen beiden Fällen liegt für den Wechsel zwischen «nackt» und «bloß» dieselbe Berechtigung zu Grunde wie jenem. Jeder Mensch aber wird diese Formen als urlächerlich bezeichnen; warum soll also gerade «im nackten Hemde» nicht lächerlich, ja sogar «trefflich bezeichnend» sein?“

Antwort: Ach, Herr von Sosnosky, ich habe Ihre Gedanken über das „nackt“ und „bloß“ vielleicht schon eher gekannt, als Sie selber. Ich glaube nicht einmal, daß man sagen „darf“: „im nackten Hemde“ für „nackt im Hemde“, wie man sagen darf: „im bloßen Hemde“ für „bloß im Hemde“, — in der Prosa nämlich, in der Sprache des reinen Denkens. An der betreffenden Stelle liegt aber Phantasiearbeit vor. Haben Sie schon gelegentlich gehört, daß Einer von einer „freundlichen Stube“, einer „heitern Farbe“, einem „nüchternen Hute“, ja sogar von einem „dummen Stiefel“ spricht, wenn ihn etwa dieser Stiefel drückt — usw.? Das sind Personifikationen, Vermenschlichungen, Beseelungen — obgleich sich der, welcher diese Worte gebraucht, kaum dessen bewußt ist. Und eine solche leise, kaum bewußte, nur ans Empfinden anklingende Personifikation spielt auch an jener Stelle herein, in der Storm von einem „nackten Hemde“ spricht. In wie feinsinniger Weise der Ausdruck gebraucht ist, das zeigt dem, der's sehen kann, der Zusammenhang, nicht ein herausgerissenes Stückchen.

„Sie machen sich darüber lustig, daß ich Vacanos Vergleich «Sie sah aus wie ein Kuß» tadele und finden es für meine Phantasiearmut bezeichnend, daß ich dazu bemerkt habe: «Dieser Vergleich ist wirklich ein Triumph anschaulicher Darstellung, und die Dame, die so sinnig verglichen wird, steht dem Leser jedenfalls mit greifbarer Deutlichkeit vor Augen». Sie schrieben hierüber: «Sosnosky liest den Satz und und sagt sich: hier habe ich a) eine Dame, b) einen Kuß, a und b sind miteinander verglichen, ich kann aber in einem Kuß und einer Dame kein tertium comparationis finden, also

Digitized by Google

ist der Vergleich falsch.» — Sie haben meine Gedanken in der That genau erraten! — Sie setzen dann fort: «Er merkt gar nicht, daß der Dichter nur die sprachliche Form des Vergleiches wählte, um das gleichzeitige Aufblitzen zweier Anschauungen anzudeuten. Mag er nur einen frischen jungen Gesellen fragen, der ein Mädel sieht, das ihm gefällt: der versteht, daß eine Dame aussehen kann «wie ein Kuß» und er freut sich des die Phantasie anregenden Bildes.»

Sie reden also hiermit einem Vergleiche das Wort, dem das tertium comparationis fehlt! In der That, eine Kühnheit, die ihresgleichen sucht! Aber angenommen, Sie hätten Recht, und «das gleichzeitige Aufblitzen zweier Anschauungen» genügte einen Vergleich herzustellen: Dann können Sie genau mit demselben Rechte sagen: «Er sieht aus wie eine Ohrfeige», denn es giebt Gesichter, die ebenso den Gedanken an eine Ohrfeige erwecken, wie andere an einen Kuß; ebenso könnten Sie sagen: «Dieses Dampfschiff sieht aus wie eine Reise», denn beim Anblick eines Schiffes kann man ja leicht und unwillkürlich ans Reisen denken; oder Sie können finden, ein Schreibtisch sehe so aus wie ein Manuskript, denn er weckt unter Umständen den Gedanken an schriftstellerische Thätigkeit. Sie sehen, wohin es führt, wenn man Ihre Ansicht über den Vergleich folgerichtig weiter entwickelt. Vacano hätte schreiben müssen: «Sie sah aus zum küssen»; dann wäre der Gedanke vernünftig ausgedrückt, wenn er aber «wie ein Kuß» schreibt, so vergleicht er einen Menschen mit einer Lippenbewegung, also mit Etwas, das nicht die leiseste Ähnlichkeit mit ihm hat und haben kann. Die Ähnlichkeit ist aber die erste und unerläßliche Bedingung des Vergleiches; ohne sie ist er einfach undenkbar.

Sie haben, wie Sie hieraus sehen können, nicht eben Ursache gehabt, sich über mich lustig zu machen."

Antwort: Ich bedaure, ich sehe das noch nicht. Denn ich redete keinem Vergleiche das Wort, dem das tertium comparationis fehlt, sondern ich drückte mein Staunen darüber aus, daß ein Mann, der über Poesie reden will, noch nicht weiß, daß eine dichterische Anschauung gut sein kann, auch wenn sie keinen Vergleich giebt. Das Sprachgefühl hat sehr Recht, wenn es von „Ohrfeigengesichtern" redet, und wirklich, Herr von Sosnosky, es vergleicht damit nicht eine Ohrfeige mit einem Gesicht, es bezeichnet vielmehr mit jenem Ausdruck ein Gesicht, dem eine Ohrfeige zu geben uns gelüstet — wie es einen Burschen gelüstet, einem Mädel einen Kuß zu geben, das „aussieht wie ein Kuß". Hier ist eben nur die Form des Vergleichs gewählt. Und da ich also gar keine Ansicht über den Vergleich zum Besten gegeben, müssen Sie auch gestatten, daß ich eine folgerichtige Weiterentwicklung dieser meiner Ihnen unbekannten Ansicht vom Vergleiche in Ihren weiteren Bemerkungen nicht finden kann.

„Als Beweis für meinen Mangel an Phantasie führen Sie an, daß ich die Stelle aus Storms «Immensee» tadele, wo er «von jenem feinen Zug geheimen Schmerzes spricht, der sich so gern schöner Frauenhände bemächtigt, die Nachts auf krankem Herzen liegen.» Sie nennen dies «eine überraschende Äußerung echten tiefschauenden Dichtertums». Ich frage Sie «in meiner Überlegenheit», wie sie zu sagen beliebt haben: Woher haben die schönen Frauenhände dieses Aussehen? Erzeugt ein Seelenleiden Veränderungen im Aussehen der Hände? Dann brauchte man ja Nichts weiter zu sehen als die Hand, um sagen zu können, wie deren Besitzer sich seelisch befindet; oder gilt das nur von Frauenhänden und zwar von schönen? Gut, dann rate ich Ihnen, die Probe für die Richtigkeit dieser Behauptung zu machen. Nehmen Sie ein Dutzend schönhändiger Frauen, stellen Sie alle hinter eine spanische Wand und lassen Sie nur die Hände hervorstrecken; wenn Sie aus diesen, ohne zu wissen, wem sie gehören, einen richtigen Schluß auf das Seelenleben der Besitzerinnen ziehen, so hat Storm Recht, und Sie mit ihm; dann dürfen Sie diese wichtige Entdeckung auf diagonostischem Gebiete der medizinischen Welt nicht länger vorenthalten.

Wenn Ihnen jene Prozedur zu umständlich ist, so wenden Sie sich gefälligst an einen Arzt, womöglich einen berühmten Psychiater. Ich fürchte jedoch, er wird auf diese Handdiagnose nicht viel geben. Denn nach dem jetzigen Stande der medizinischen Wissenschaft weiß man Nichts davon, daß die Hände Seelenleiden durch gewisse Veränderungen anzeigen. Und Storm kann mit dem «kranken Herzen» doch kein leibliches Leid gemeint haben, denn erstens ist die betreffende Dame als gesund geschildert, und wenn sie krank gewesen wäre, hätte er's doch gewiß eigens bemerkt! Zweitens müßten jene Symptome, wenn sie für Herzkrankheiten charakteristisch wären, ja auch an Männerhänden sichtbar sein und an unschönen Frauenhänden; warum sollten sie gerade auf schöne Hände erpicht sein?

Sie haben, wie Sie sagen, diese Äußerung Storms «bewundert». Ich bewundere den, der dieses lächerliche Gefasel bewundern kann, das von der Wirklichkeit auf das klarste dementirt wird.

Nebenbei bemerke ich, daß ich Storm für einen echten Dichter halte und mindestens ebenso schätze als (lies: wie) Lenau, Eichendorff und Heine."

Antwort: Das lob ich an Herrn von Sosnosky, daß er einem Manne, dem er mal sein „lächerliches Gefasel" verweisen muß, doch wieder seine Anerkennung sagt, damit er sich im Elysium von seinem Schrecken erholen kann. Im Übrigen: so nett die Scherze von den Medizinern sind, sie helfen Sosnosky, dem Ästhetiker, nicht viel. Ist es denn möglich, daß ein erwachsener Mann in der That nichts, rein nichts weiß von der Charakteristik, welche die Hand bietet? Ist es möglich, daß er noch niemals von dem ersten besten Bildnismaler belehrt worden ist, wenn er keine Augen hat, selber zu sehen? Hat er z. B. noch niemals etwas von der Charakteristik der Hände auf Tizians „Zinsgroschen" gehört, noch niemals etwas von dem gegen Lembach so oft erhobenen Vorwurfe, daß er nur durch das Gesicht charakterisire, nicht auch durch die Hände?

„Zum Schlusse erwähne ich noch den Ebers'schen Vergleich: «Wie ein Traum umschwebte ein stummer Schmetterling ihre Rosen,» den Sie poetisch finden, ich aber sinnlos genannt habe. Hier ist abermals kein tertium comparationis vorhanden, wenigstens kein klares; zudem ist ein Konkretum: Schmetterling mit einem Abstraktum: Traum verglichen; bekanntlich ist es aber die Aufgabe und Bedingung eines richtigen Vergleiches, die Dinge klarer, also sinnlicher zu machen; zu diesem Zwecke pflegt man wohl Abstrakte mit Konkreten zu vergleichen, nicht aber umgekehrt."

Antwort: Ich glaubte bisher, wenn man a mit b vergleiche, so vergleiche man auch b mit a. Übrigens: siehe oben.

„Sie sehen, mein Herr, daß ich, trotzdem Sie finden, daß ich kein wirklicher Kritiker sei, das, was ich geschrieben habe, auch genau beweisen kann, gestützt auf die Gesetze des Verstandes und der Erfahrung. Ihnen dürfte es nicht so leicht gelingen, Ihre Äußerungen zu beweisen, außer Sie verlassen die Bahn des Verstandes, der Wirklichkeit, und das ist nach Ihrem Artikel zu schließen allerdings sehr möglich, denn Sie legen eine Lanze ein für nebelhafte Verschwommenheit und

Digitized by Google

pseudopoetischen Unsinn. Wenn das Poesie ist, dann will ich gern der Vertreter «Gottsched'schen Pedantentums» sein, als den Sie mich bezeichnet haben."

Punktum, Streusand darauf. Wenn ich die Bahn des Verstandes verlasse, kann ich möglicherweise meine Meinung beweisen — im vorletzten Satze sagt das Theodor von Sosnosky, gestützt auf die Gesetze des Verstandes und der Erfahrung. Verzeihung, er sagt es nur, weil er nicht genug Deutsch versteht, um seinen Gedanken richtig auszudrücken. Um unsern Poeten den Text zu lesen, dazu versteht er genug Deutsch, seiner Meinung nach. Aber auch nach der Meinung zahlreicher Wackerer, denen große Zeitungen offen stehen. Weil das der Fall ist, gewährte ich seiner Gegenkritik Aufnahme, obgleich die Gegenkritiken gegen Bücherbesprechungen sonst nicht in diese Zeitschrift gehören. Es ist eine Schande für Deutschlands Rezensenten, daß sie von einem Gerede, wie dem Sosnoskys in seinen „Sprachsünden", von einem Gerede, das nicht nur ohne eine Spur von Verständnis dessen, worauf es ankam, das auch noch im Tone dünkelhaftester Überhebung vorgebracht wurde, ihren Lesern erzählt haben, als handelte sich's um eine an und für sich beachtenswerte Persönlichkeit. Die Leser mögen mir den Ton verzeihen, in dem ich den Jüngling abfertige, und den sie im „Kunstwart" nicht gewohnt sind. Herrn von Sosnoskys wegen beschäftigte ich mich nicht nochmals mit ihm. Sondern, um denen, die sehen wollen, am Exempel jenes Briefes noch deutlicher zu zeigen, von was für Leuten sich viele unserer Zeitungen nasführen, von was für Leuten wir unsere Dichter beschmutzen lassen unter vielstimmigem Beifall, sieht das Treiben nur „pikant" aus.

F. A.

Aus der Bücherei.

Der Fall Lindau. Dargestellt und erläutert von Dr. F. Mehring. (Berlin, Brachvogel.) Die Lindau-Sache, die uns anfänglich als nichts weiter erschien, denn als ein besonders widerwärtiger Theaterklatsch und von der wir deshalb nicht eingehender sprachen, hat sich allmälich zu einem Geschwüre ausgewachsen, das tiefe Erkrankung des Organismus in schreckenerregender Weise klarlegt. „Der Bannbrief und der Boykott", „Dramaturg, Kritiker und Theaterdichter", „Ein sozialer Typus", „Das Ehrengericht und sein Spruch", „Presse und Theater" — das sind Überschriften aus Mehrings Zusammenfassung der ganzen Angelegenheit, die zugleich andeuten, wie wichtige prinzipielle Fragen berührt werden. Schade, daß uns Mehring nicht schon die schöne Ergänzung schildern konnte, den Fall Mosse und Kohn, der ihm die Kündigung seiner Redakteurstellung einbrachte und es bewirkte, daß schließlich die „Kreuz-Zeitung" dem demokratischen Redakteur zum freien Worte verhelfen mußte! Die Sprache der Mehringschen Schrift ist oft hart und bös — daraus mache ihrem Verfasser einen Vorwurf, wer durchgemacht hat, was er in der letzten Zeit erfuhr, ohne daß ihm die Milch der sanften Denkungsart verdarb. Übrigens ist nun auch das Lustspiel des Fräuleins von Schabelsky, deren Persönlichkeit für die ganze Sache ja höchst gleichgiltig ist, im Druck erschienen: „Der berühmte Mann". Wir haben es nicht gelesen, es soll Mittelware sein, nicht viel schlechter und nicht viel besser, als Stücke z. B. von Paul Lindau. Wir empfehlen unseren Lesern dringend das eingehende Studiren der Mehringschen kleinen Schrift, die viele unserer Theater- und Zeitungszustände in ihrer ganzen Verächtlichkeit sehen läßt.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Allgemeineres. (Die Sprache des 19. Jahrhunderts) Lyon, T. R. 245. – (Zur Entwicklungsgesch. d. Genies) M. Dessoir, Westerm. Mh. 410. — (Eckhoff) Staubach, Dtsch. Volksbl. 645.

Musik. (Die Freiheit d. mus Vortrags n. bes. Berücksichtg. d. Klavierspiels) Stoewe, mus. Wbl. 49 ff. — (Weber) †Reißmann, Westerm. Mh. 408. — (Deppe) Kalischer, N. Z. f. M. 41. — (Sauret) † N. B. Mz. 40 — (A. B. Marx) ebd. f. —(Schauseil) †Pfeil, Shalle 43.

Verkehr.

Dr. **Büttner-Pfänner zu Thal** ersucht uns um den Abdruck der folgenden Zeilen: „Ueber meinen Aufsatz in Stück 21 des dritten Jahrgangs, «die Erhaltung alter und neuer Oelbilder,» sowie über den Sonderabdruck desselben in den „Technischen Mitteilungen" zu schreiben, fühlt sich Herr Adolf Keim veranlaßt, ohne auf die Sache selbst nur im geringsten einzugehen: es sei «Reklameduft» in meiner Arbeit und «dem Publikum etwas weis gemacht». Das hindert ihn nicht, beinahe drei Seiten seiner Mitteilungen durch Abdruck des Textes zu füllen. Ob sich die Sache so verhält, wie Herr Keim annimmt, und ob die Kunstwartleitung zu einer Reklame ihr Blatt hergegeben hätte — das zu beurteilen überlasse ich den Lesern. Mir lag einfach daran, meine Erfahrungen zu veröffentlichen und damit die Theorie einer konstanten Behandlung der Oelbilder aufzustellen. Es wäre mir daher eine sachgemäße Erwiderung von Leuten, die etwas davon verstehen, sehr willkommen gewesen, denn durch eine solche kann man sein Wissen bereichern und weitere Versuche und Erfahrungen machen, was an und für sich der Sache, der Behandlung von Oelbildern, dienen kann. Bei einer Entgegnung ,wie der des Herrn Keim, ist mir aber sogar ihr Zweck unklar."

„**Karl Bleibtreu**, über dessen auf der «Deutschen Bühne» aufgeführtes Drama «Schicksal» wir auf Grund eines mit möglichster Sachlichkeit grade aus den wohlwollendsten Urteilen gewonnenen Gesamteindruckes der Berliner Zeitungsstimmen unter Hinzufügung allgemeiner Bemerkungen berichtet haben, ersucht uns um die Mitteilung, daß nicht nur die beiden ersten Akte, sondern namentlich auch der dritte Akt lebhaftesten Beifall erregt haben. Die Schlußakte seien allerdings nicht auf gleicher Höhe geblieben. Trotzdem könne von einem Mißerfolge nicht die Rede sein, da sich dem Beifall des die überwiegende Mehrheit bildenden unparteiischen Publikums gegenüber nur «bescheidene Zischproteste» geltend gemacht hätten. Herr Bleibtreu bemerkt außerdem noch, daß er nie ein Vertreter jener neuen Dramatik gewesen sei, wie sie in den «Spital- und Schnapsgenrebildern» sich geltend mache und das «Schicksal» gegen seinen Willen zuerst aufgeführt worden sei, statt des Dramas «Weltgericht». So bedenklich nun auch solche Urteile in eigner Sache grade bei Bühnenaufführungen erscheinen mögen, erfüllen wir Herrn Bleibtreus Wunsch, um der entschiedenen Gegnerschaft, in der wir ihm und seinen Genossen gegenüberstehen, auch den Schein irgendwelcher Voreingenommenheit zu nehmen." Also schreibt die „Kölnische Zeitung", und wir können ihr ohne Weiteres nachdrucken, denn fast genau das Gleiche hat Karl Bleibtreu an uns geschrieben, wie an sie. Wir haben Schönhoffs Bericht zum Abdruck gebracht, weil er unter allen, die uns zugingen, der günstigste war, weil Schönhoff den Bestrebungen der „Modernen" durchaus freundlich gegenübersteht, und weil wir selber das „Schicksal" für ein nicht unbedeutendes Stück halten, das wir auch früher freundlich begrüßt haben. Bleibtreu findet den Ton unserer Mitteilung „gehässig". Ja, dann mag er sie nochmals lesen.

Inhalt: **Genie und Leidenschaft**, von Oskar Klein. **Rundschau.** Allgemeineres. Der Eindruck von Kunst und von Wirklichkeit (Schluß). Dichtung. Ueber das dichterische Schaffen, von Alfred Biese. Erzählende Dichtungen, IV, von Viktor Blüthgen. Zwei Dichterdenkmäler. Theater. Erstaufführungen von Schauspielen, II. Freie Volksbühne. Musik. Das deutsche Volkslied ein Aschenbrödel. Bildende Künste. Das Nackte in der Malerei. Vermischtes. Unsere Schulstuben. **Sprechsaal.** Th. von Sosnosky und F. A.: In Sachen der „Sprachsünden". **Aus der Bücherei. Zeitungsschau. Verkehr.**

Schluss der Zusammenstellung: 25. Oktober 1890.

Digitized by Google

Grosse

Antiquitäten-Ausstellung

im Kunstauktionsbaus,
Rindermarkt 2, München,
täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr
(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr)
geöffnet. Eintritt frei.
Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.

Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Kunsthandlung

Hugo Grosser, Leipzig

Schnellste Besorgung aller Kunstblätter in Stich, Photogravüre, Photografie oder Farbendruck des In- und Auslandes. Sorgfältigste Ausführung der Einrahmungen genau nach Vorschrift unter Verwendung des besten Materials und Berechnung mässiger Preise.
Kataloge aller Kunstverlagshandlungen, auf Wunsch auch Auswahlsendungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte

von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.

Musikalien-
Saiten- und Instrumenten-Handlung,
REPARATUR-ANSTALT
mech. Kunstwerke und Harmoniums:
EMIL KOHSER,
Musiklehrer für Harmonium.
Beste und billigste Bezugsquelle für Musikwerke mit Stahlplatten, Meliphons, Manopan, Herophon, „Monochord", Zithern, sowie sämtl. Streichinstrumente.
DRESDEN-A., Johannesstrasse 6.

Emil Wünsche,
für
Specialgeschäft
Amateurphotographie.
Dresden, Moritzstr. 20.

Complette Apparate
von Mk. 20 - Mk. 700.
Reich illustr. eleg. Preisl. franco geg. 20 Pf. Marken die bei Bestell. zurückverg. werden.
F. S. JAHN, K. A.

PÄDAGOGISCHE
MUSIKSCHULE
v. Wera von Mertschinsky
Dresden, Struvestr. 15p.

Unterricht in Klavier, Violine, Violoncello, Chor- u. Sologesang, Musikgeschichte, Harmonie- und Kompositionslehre, Ensemblespiel.

Malunterricht (Aquarell und Oel) erteilt Frl. G. Burger, Portraitmalerin (gebildet in Paris bei Henner und Carolus Durand), Dresden, Sedanstr. 8 II.

Aerztlich erprobt

Kanoldt's
TAMARINDIEN
Frucht-Confitüren.
Pastilles de Tamarin
digestives et laxatives.

und warm empfohlen

Schachtel 80 Pf., einzeln 15 f. durch alle Apotheken.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20.- M 25 u. M 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Oelgemälde.

Zu verkaufen ein **Jacob Ruisdael, Waldlandschaft** mit Monogramm, 82 cm breit, 63 cm hoch. — Offerten unter **J. G. 8821** an **Rudolf Mosse, Berlin S. W.**

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Hochsommer.

Gedichte von **R. Leschin.** — Eleg. geb. m. Gold 4 M. 50 Pf.

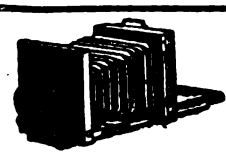
Post: In diesen Gedichten spricht sich neben leidenschaftlicher Glut eine nicht gewöhnliche Tiefe der Empfindung aus .... Dem Adel der Form und dem hie und da fast berauschenden Schwung der Sprache entspricht ein seltener Reichtum der Gedanken ..... **Blätter für liter. Unterhaltung:** Jede Seelenstimmung, deren ein gesunder, kraftvoller Geist fähig ist, finde in den formschönen Liedern ein harmonisches Echo ...., Alles, was die Dichterin sagt, ist von Begeisterung getragen für das Schöne, Große, Gute ...., nicht gekünstelt, nicht gemacht, und darum nie matt, halt- oder inhaltlos .....

Liebe und Leidenschaft.

Eine phantastische Dichtung von **R. Leschin.** — Eleg. geb. m. Gold 3 M.

Rhein. Curier: Das Buch ist mit hoher Begeisterung und poetischem Schwung geschrieben und giebt zum Denken reichen Anlaß ..... **Archiv:** Obwohl das Thema hochlyrisch, hält sich das Gedicht doch von allem Süßlichen und Phrasenhaften fern ..... **Neue poetische Blätter:** Der Leser muß sich in die phantastische Welt hineinleben, um den ganzen Reiz dieser dichterischen Verkörperung seelischer Vorgänge, die farbenreiche Lebendigkeit und dramatische Anschaulichkeit der Darstellung und die Tiefe der psychologischen Auffassung zur Genüge anzuerkennen .....

Hinstorffsche Hofbuchhandlung, Verlagsconto Wismar.



Photogr. Apparate
und Bedarfs-Artikel.
Anleitung im eigenen Versuchs-Atelier.
877 **Otto Perutz,**
Trockenplattenfabrik,
München, Dachauerstr. 60.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorrätig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Alle gebrauchten Briefmarken kauft fortwährend, Prospekte gratis,
G. Zechmeyer, Nürnberg.

EDMUND PAULUS
Musik-Instrumenten-Fabrik
Markneukirchen i. S.
Prachtvoll illustr. Preislisten frei, worauf besonders aufmerksam gemacht wird.

III. Quartal der Freien Bühne.
August — Oktober.

Probehefte gratis.

In Heft 25/26 (1. August) der Wochenschrift: „Freie Bühne für modernes Leben" begann die Veröffentlichung von

Arne Garborgs Roman „Bei Mama".

Der hervorragendste unter den Erzählern des jungen Norwegens entwickelt hier die Lebens- und Bildungsgeschichte eines Mädchens, das unter den schwierigsten inneren und äusseren Verhältnissen, ohne die führende Hand des Vaters, „bei Mama" aufwächst. Die früh erwachenden Neigungen und Triebe in dem Kinde, die dunklen Wallungen des Blutes und die durch eine asketische Moral zurückgedämmten Instinkte in dem Mädchen stellt der Dichter dar in treuen, schlichten Bildern, die wie das Leben selber wirken, überzeugend und warm; und indem er die ganze geistige Bewegung des Nordens: die litterarischen und sozialen Kämpfe, den Streit um die Frauenemanzipation, in den Roman einströmen lässt, erweitert sich wie von selbst die psychologische Entwicklung zur lebendig bewegten Kulturschilderung.

Jeden Mittwoch ein Heft. — *M.* 4.50 pro Quartal.

Bestellungen nehmen entgegen: Alle Buchhandlungen, Post-Anstalten und die Expedition.

S. Fischer, Berlin W., Linkstr. 25.

Digitized by Google

Urteile über Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I-à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Organ für den Zeichenunterricht und das Kunstgewerbe. Herausgegeben von J. Häuselmann. 12 Nrn. M. 3.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Neueste illustrierte Briefmarken-Albums

zu 75 Pf., 1, 1½, 5, 6, 7½, 9, 15 und 36 Mark.

Echte Briefmarken billigst. Preiskurant gratis. Katalog 1889 75 Pf.

Zu beziehen durch ALWIN ZSCHIESCHE u. alle Buchhandlungen

Leipzig u. Naumburg a. d. S.

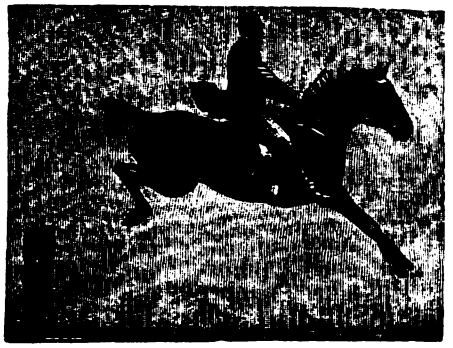
Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit

„Anschütz' Phot. Moment-Apparat"

(pat. i. all. Ländern).

Aufnahmen wie nebenstehende machen.

Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.



Verkauf für **Berlin** bei

O. Anschütz,

Berlin W.

Charlottenstr. 59, I.

Daselbst: Verkauf sämmtl. Fabrikate von

C. P. Goerz.

Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat" für alle Länder:

Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.

Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.

Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

Hildebrandt's Aquarelle

Erdreise 34 Bl., Europa 14 Bl., Neue Folge 20 Bl.
Einzeln 12 M., von 6 Bl. an nur 9 ₰.
Mappe 20 M. — Verzeichnis gratis.

Neue Radirungen:

B. Mannfeld, Das Wetterhorn (1890) 20 M. Heidelberg u. Köln à 40 M., zus. 70 M. Meissen u. Limburg à 40 M., zus. 70 M. Aachen, Breslau, Danzig und Erfurt, Loreley u. Rheingrafenstein à 20 M. Marienburg 30 M. Merseburg 12 M.

W. Feldmann, Burg Hohenzollern (1890) 15 M., Burg Elz (1890) u. Rudelsburg à 15 M.

R. Kolitz, Gefecht bei Vendôme, radirt von H. Kohnert (1890) 20 M.

Rembrandt, Selbstbildnis, radirt von W. Ziegler (1890) 15 M.

Illustr. Verzeichnis mit Angabe d. Frühdrucke gratis. Zu beziehen durch jede Kunst- u. Buchdlg.

Verlag von **Raimund Mitscher, Berlin S. 14.**

PHOTOGRAPHIE.

Alle photogr. Apparate

für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. Grösstes Lager von Trocken-Platten, Utensilien und Chemikalien zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.

Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.

Gegründet 1861.

Im Gemäldesaal

von **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Porzellanmalerei.

Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. E. Boehn, Dresden, Königstr. 11, III.

Man verlange Preisliste über

PHOTO-

GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL

Ludw. Schaller, Stuttgart.

Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

Ueberzeugen

kann man sich leicht durch den Postbezug von

Musterkiste A	mit 45 in 8 Sorten	für	M.	6,25	
Desgl. B	„ 30 in 10	„	„	12,—	nachnahme. Porto.
100 Princesas		„	„	7,70	
100 Reinitas finas		„	„	9,20	
100 Cortados		„	„	11,25	

Andere Sorten laut Verzeichnis nebst Beifallschreiben* aus hohen Kreisen, daß meine echten Manila-Cigarren den höchsten Ansprüchen an Feinheit und Milde entsprechen und mit hohem Genusse und angenehmem Behagen geraucht werden können.

Einfuhrgeschäft Paul Zemke, Stettin.

* Darunter solche von bekannten Herrenhaus- und Reichstags-Mitgliedern.

Digitized by Google

Das Kunstgewerbe

Halbmonatsschau, Verkehrs- und Handelsblatt

zum Überblick und zur Geschäftsvermittelung zwischen

Künstlern, als Architekten, Musterzeichnern, Modelleuren, Bildhauern usw., Kunsthandwerkern, Dekorateuren, Groß- und Klein-Händlern, Fabrikanten, Bau-Unternehmern, Patent-Anwälten, Anstalten für Vervielfältigung, Geschäften für Ein- und Ausfuhr und Auftraggebern des Kunstgewerbes überhaupt.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius.

Ihre Mitarbeit haben bisher zugesagt u. A.: Dr. H. E. von Berlepsch, München; Georg Böttticher, Leipzig; Hofrat Dr. Jakob von Falke, Direktor des k. k. Museums für Kunst und Industrie, Wien; Aemil Fendler, k. Direktorialassistent am Kunstgewerbemuseum, Berlin; Fedor Flinzer, Inspektor des städtischen Zeichenunterrichts, Leipzig, Hofrat Professor E. Graff, Direktor der k. Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums, Dresden; Dr. Cornelius Gurlitt, Architekt, Charlottenburg; Dr. Georg Hirth, München; Professor Richard Hofmann, Direktor der kunstgewerblichen Fachzeichenschule, Plauen i. V.; Professor Dr. J. Janitsch, Direktor des Schlesischen Museums, Breslau; Professor M. Meurer, Berlin; Dr. Ludwig Pietsch, Berlin; Oberregierungsrat Dr. W. von Seidlitz, Dresden; Regierungsbaumeister Hans Schliepmann, Berlin; Dr. Paul Schumann, Dresden; Dr. Georg Voß, Berlin.

„Das Kunstgewerbe" erscheint reich illustrirt zum Preise von

1 Mark vierteljährlich.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten (Nummer in der Zeitungsliste: Deutsches Reich 5429a; Bayern 1690a, Österreich 1545a), unmittelbar unter Kreuzband ohne Portoberechnung nur bei Jahresabonnement (4 M.) — Probehefte unentgeltlich — vom

Kunstwart-Verlag, Geschäftsstelle des „Kunstgewerbes", **Dresden-A.**

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien

MITGLIEDSBEITRAG PRO JAHR 30 MARK

GRÜNDERBEITRAG PRO JAHR 100 MARK.

Ausführliche **Prospekte** über die **ordentlichen** und **ausserordentlichen** Publikationen der Gesellschaft, deren hervorragender Kunstwert allenthalben anerkannt ist, nebst Statutenauszug versendet **gratis** und **franko** die Kanzlei der

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien VI.

Luftbadgasse 17.

Aetherische Harz-Oel-Farben

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kumath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Beiliegend eine Ankündigung von Paul Heinzes Verlag in Dresden-Striesen.

Digitized by Google

Zweites Novemberheft 1890.

Der Kunstwart.

Rundschau

über alle Gebiete des Schönen.

4. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2 1/2 Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Die Persönlichkeit in der Schauspielkunst.

Das Höchste in produktiver Kunst ist die Persönlichkeit.

In der That stellt jede große Erscheinung in Kunst und Literatur ein scharf ausgeprägtes Profil dar, dessen Umrisse von gleich-unvereinbarer Eigenart sind. Jeder Meißelschlag, jeder Pinselstrich, jede Zeile trägt das Gepräge des Geistes, der sie geschaffen, welches sich selbst dem oberflächlichen Beobachter in unverwischbarer Stärke in die Erinnerung einprägt. Kein auch nur nebensächlicher Zug in bleibenden Werken ist mit denen eines Rivalen zu verwechseln, und am allerwenigsten dann, wenn derselbe ein ebenbürtiger ist.

Ein Shakespeare und ein Calderon sind bis in das Kleinste eigentümlich und nie einander gleich; ein Schiller und ein Goethe behandeln dieselben Stoffe in annähernd gleicher Vollkommenheit, ohne daß sich ihre künstlerische Wiedergabe im Mindesten gliche. Das Ganze der Natur und des Menschenlebens, welches die Kunst wiederspiegeln soll, kann in seiner Unendlichkeit und Mannigfaltigkeit nur von einer ganzen Natur, d. h. von einer Individualität, aufgefaßt und angeschaut werden.

Man hat häufig die Individualität mit der künstlerischen Objektivität in einen Gegensatz gebracht und gesagt, daß, wenn die letztere das Merkmal eines großen Künstlers ist, dieser individualitätslos sein müsse. Dem widerspricht schon die Erfahrungsthatsache, daß allen großen Thaten des Genies ein eigenartiger Stempel aufgedrückt ist, während die Masse der kleinen Talente sich kaum von einander unterscheiden, so daß, was von dem Einen herrührt, auch einen andern Verfasser gehabt haben könnte, d. h. daß sie recht eigentlich ohne Persönlichkeit sind. Man verwechselt Individualität mit Manier. Jene umfaßt die ganze Skala der Töne, die im Bereiche der Kunst angeschlagen werden, nur daß sie sie auf eine eigentümliche, nicht zu verwechselnde Spielweise in Bewegung setzt; diese hingegen, die Manier, ist immer nur auf eine einzige Saite gestimmt, und was für eine Melodie auch gespielt werden soll, es klingt immer der eine Grundton hervor, und nur der Takt verändert sich. Daher schließt die künstlerische Individualität die Nachahmung aus, während der Manierist, er mag noch so abgeschmackt sein, immer eine Schule hervorruft.

Anders verhält es sich in den reproduktiven Künsten und ganz besonders in der Schauspielkunst. Hier ist eine stark ausgeprägte, unüberwindliche Persönlichkeit gerade das größte Hindernis der Vollendung. Ein geschichtlicher Beweis dafür liegt in dem Umstande, daß nie und nirgends eine Vereinigung dichterischer und schauspielerischer Größe stattgefunden hat. Shakespeare, Molière und Raimund, die drei größten Dichter, welche zugleich der Bühne angehörten, sind mittelmäßige Schauspieler gewesen; dramatische Künstler von dem Range eines Schröder und Iffland waren herzlich schlechte Dichter. Es ist vollkommen richtig, was Ernesto Rossi, einer der größten Tragöden der Gegenwart, sagte, daß nur derjenige Anrecht auf den Namen eines darstellenden Künstlers hat, der seine eigene Individualität verschwinden lassen und die eigenen physischen und moralischen Mittel ganz in den Dienst der verschiedenartigen zu verkörpernden Charaktere stellen kann.

Rossi irrt darin, daß er genau dieselbe Eigenschaft dem Dichter zuspricht und somit die Scheidegrenze zwischen dem produktiven und dem reproduktiven Künstler aufhebt. Freilich wird sich der Dichter ein möglichst objektives Bild des Darzustellenden in seiner Anschauung zurecht machen und sich davor hüten, seine Gestalten unterschiedslos seine eigenen persönlichen Ideen und Gefühle aussprechen zu lassen. Aber

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts“ ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

er verfährt hierbei mit vollkommener Selbstständigkeit; er kann unter den verschiedenen möglichen Ausdrucksweisen, welche die Natur zuläßt, diejenige auswählen, die seiner Eigenart am angemessensten ist. Diese Freiheit ist dem Schauspieler versagt, er bewegt sich in einer gebundenen Marschroute, die der Dichter ihm vorgezeichnet hat.

Außerdem muß sich der Schauspieler den Persönlichkeiten *verschiedener* Dichter fügen und ist darum um so mehr genötigt, seine eigene zu unterdrücken, ja geradezu zu zerstören. Hieraus mag sich die Erscheinung erklären, welche viele beobachtet haben wollen, daß der Schauspieler im Leben so häufig einen bestimmten Charakter vermissen läßt, und daß seine Persönlichkeit in der Erinnerung meist mit so verblaßten, unsicheren Umrissen haften bleibt. Geht der Schauspieler über seine Aufgabe hinaus, sich mit Verleugnung seiner Individualität, die er als Person besitzt, in den Charakter der dichterischen Gestalt hineinzuleben; will er es dem Dichter gleich thun und die Gestalten desselben, die schon einmal durch das Medium eines individuellen Geistes hindurchgegangen sind, noch einmal in dem Feuer einer persönlichen Eigenart umschmelzen, so zersprengt er den Rahmen des künstlerischen Gebildes, vernichtet die Einheit der Konzeption und schafft Unnatur, wo er gerade reinste Natur zu geben glaubte.

Ein Beispiel: Kainz giebt den Prinzen von Guastalla in der „Emilia Galotti" als einen, wenn auch leichtsinnigen, so doch im Grunde edelmütigen und wahrhaft kunstbegeisterten Fürsten des Cinquecento, für welchen dieser Schauspieler freilich unvergleichlich mehr Ausdrucksmittel besitzt, als für den von Wollust zerfressenen, durch eine macchiavellistische Erziehung verlotterten, knabenhaften Despoten, wie er in brennenden Farben vor der empörten Einbildungskraft Lessings stand. Derselbe Schauspieler, der sich als „Romeo", „Prinz von Homburg", „Carlos", mit so eifervoller Bereitwilligkeit dem Geiste Shakespeares, Kleists und Schillers anzuschmiegen weiß, zerstört hier das meisterhaft entworfene Geschöpf, das die sittliche Entrüstung in der Phantasie Lessings hervorgerufen hat und muß sich fortwährend mit unnatürlichem Zwange an Situationen und Worten vorbeivoltigiren, welche seine Darstellung Lügen strafen. Das ist ein Unglück, welches die Sucht nach sogenannten „originellen Auffassungen" schon häufig begabten Künstlern bereitet hat. Es giebt einen, dem das zur Manie geworden ist: Mitterwurzer.

Es giebt Schauspieler, welche in dieser Verbesserungsarbeit die oberste Aufgabe eines darstellenden Künstlers erblicken und damit die beste, selten fehlende Kritik des Dichterwerks zu liefern meinen. Rossi giebt den Jüngeren seiner Kunst den Rat, bei jeder Gesprächswendung sich zu fragen: „Würde *ich* diese Worte gebrauchen?" — bei jeder Handlung sich zu überlegen: „Würde ich dieselbe begehen, wenn ich mich in Wirklichkeit in der Lage und den Verhältnissen der Personen befände, in deren Charakter ich mich als Künstler versetzt, und deren Wesen ich mich für den Augenblick vollkommen untergeordnet habe?" Und je nach der Bejahung oder Verneinung dieser Fragen durch den Schauspieler scheint Rossi die Vortrefflichkeit der dichterischen Arbeit beurteilt wissen zu wollen. Dies ist aber bereits eine Ueberschreitung der Grenze, welche die Mitarbeit des Schauspielers an der künstlerischen Verwirklichung der Absicht des Dichters gezogen ist. Hierbei setzt sich schon die schauspielerische Individualität an die Stelle der dichterischen, und da sie doch das von *einem* Geiste Empfangene in seiner Ganzheit nicht umbilden kann, so bringt sie eine unkünstlerische Zwiespältigkeit hervor. Rossi setzt sich selbst mit seiner richtigen Voraussetzung in Widerspruch, daß des Schauspielers Persönlichkeit vollkommen vor der des Dichters verschwinden müsse. Der darstellende Künstler darf nicht fragen: Wie würde ich handeln oder sprechen, wenn ich mich mit der Figur identifizire? sondern: Wie muß ich die vorgeschriebenen Worte sprechen und die Handlungen ausführen, damit der Charakter möglichst einheitlich und wahr erscheine?

In Folge dieser Prüfung mag der Schauspieler einem vom Dichter unvollkommen ausgeführten Charakter eine größere Lebenswahrheit verleihen, gewissermaßen die Kluft zwischen der Absicht und dem Können des Dichters überbrücken; er darf aber niemals die Absicht des Dichters verändern wollen, um die Grundzüge seiner eigenen Individualität zur Geltung zu bringen. In diesem Falle bleibt seine schauspielerische Leistung von der Vollkommenheit entfernt; und obwohl es wahr ist, daß niemals ein Mensch — auch der wandlungsreichste Schauspieler nicht — sein eigen Selbst vollkommen unterdrücken kann, so wird doch die Vorzüglichkeit eines Schauspielers davon abhängen, in wie hohem Grade ihm jene Selbstverleugnung gelingt. Wenn es für einen Dichter das höchste Lob ist, daß man ihn in jeder Zeile wiedererkennt, so ist ein Ausruf wie: „Das ist ganz Friedmann", „das ist ganz die Niemann-Raabe", „das ist ganz die Sorma", ein sicherer Anhaltepunkt dafür, daß sich die Persönlichkeit des betreffenden Künstlers mit der dargestellten Figur an dieser Stelle nicht vollkommen deckt.

Hiernach ist die Wertschätzung des darstellenden Künstlers im Vergleich mit der des Dichters zu bemessen. Es ist ein stolzes Wort, das Rossi sagt, daß auf dem Parnaß der dramatischen Literatur der Dichter zwar den ersten Rang behauptet, daß neben ihm aber der Darsteller als ebenbürtiger Mitarbeiter anerkannt werden müsse. Das Urteil dürfte erheblich einzuschränken sein, denn das vornehmste Merkmal der Kunst, die machtvolle und selbständige Persönlichkeit, ist dem Schauspieler versagt. Die Kunst desselben ist etwa der des geschickten Diplomaten gleichstufig, der sich ebenfalls fortwährend in fremde Anschauungen hineinzwängen muß; und so ist es ganz in der Ordnung, daß man die großen Schauspieler, wie die Diplomaten, mit Orden und Kreuzen behängt, während die Kunst des Dichters sich solchen obrigkeitlichen Anerkennungen entzieht.

Otto Neumann-Hofer.

Digitized by Google

*** Über das dichterische Schaffen.** (Schluß). Wenn Jokob Grimm sagt: „Die Poesie ist das Leben, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache," so ist das keine Definition, denn die Poesie zu definiren ist unmöglich, sie ist wie alles organische Werden ein geheimnisvolles Rätsel, man kann den inneren Vorgang nur umschreiben, dies Wortwerden des Geistigen und dies Geistwerden des Wirklichen, dies Zusammenströmen von Wirklichkeit und Phantasie, dies Überströmen des Lebensgefühls über die Außendinge und die Gestaltung dieser zu einem anschaulichen Bilde. Außen- und Innenwelt stehen in dem Verhältnis des Gebens und Empfangens; auf ihrer Verschmelzung beruht das künstlerische Schaffen; entweder versetzt sich der Dichter bis zum Selbstvergessen in das Leben eines anderen, in die Stimmung der Landschaft usw. oder er macht ihn zum Gefäße seines eigenen Innern und objektivirt gleichsam einen Teil seines Selbst. Ohne Symbolisirung entsteht kein Kunstwerk; und das Bildliche der Dichtersprache ist gerade der sinnfällige Ausdruck einer solchen wechselseitigen Umbildung äußerer und innerer Wahrnehmung.

Man hat wie z. B. Kurt Bruckmann (Voss. Zeitung, Beilage, 4. Mai) das Wesen der Poesie wesentlich als Steigerung des Gefühls und der Wirklichkeit definirt. Aber was in der Dichtung leben will, bedarf immer einer Umformung, die ebenso gut Minderung der Wirklichkeit sein kann. Betrachten wir z. B. das lyrische Lied, das uns die Kraft und Tüchtigkeit des Dichters in der konzentrirtesten Form zeigt und, wie der Tautropfen die Sonne, den Genius seines Urhebers in wenigen Strophen wiederspiegelt! Ganz Empfindung, ganz Rhythmus, ganz bewegte, in Worte gegossene Musik: das sind die Grundbedingungen des lyrischen Liedes; sinnlich und geistig zugleich: der Gedanke muß ganz in Anschauung untergetaucht und die Wirklichkeit durch die Phantasie in ein Bild umgewandelt sein. Aber noch nicht genug: das individuelle Motiv — und ohne Persönlichkeit, ohne Leidenschaft giebt es nichts Großes in der Kunst —, auch das noch so einzigartige Erlebnis des Dichters muß, um künstlerisch zu wirken, der eigentlichen Erdenschlacken entledigt und in die Sphäre des allgemein Menschlichen emporgehoben werden. Das Zufällige muß ausgesondert und das Wesentliche und Bedeutende muß als etwas Notwendiges und Bedeutendes klar herausgehoben werden.

Aber auch mit der anderen Erklärung, auch die Form der Poesie, das Bildliche beruhe auf einer übertreibenden Steigerung, an die der Dichter selbst nicht glaube — er weiß doch, daß der Himmel nicht lachen kann uff., mahnt Bruckmann — ist nichts geholfen. Worin besteht der „Zauber der Sprache", den Grimm rühmt? Es ist einmal die Melodie des Verses, der Rhythmus, die edlere, gewähltere Ausdrucksweise, es ist die Anschaulichkeit der äußeren und inneren Bilder, die wir nachzeichnen sollen, und sodann das Metaphorische. Man hat mir vorgehalten, es gebe metapherlose Poesie, als ob ich den Wahn teile, es müsse jedes Gedicht mit Metaphern gespickt sein. Was ich beweisen wollte, war, daß die Metapher als der sinnfälligste (nicht der einzige) Ausdruck jener Metamorphose der Wirklichkeit, welche in der Phantasie des Dichters sich vollzieht, uns in die Werkstätte des dichterischen Schaffens hineinführt, daß sie kein toter Schmuck, kein Zierrat der Rede, kein Tropus im Sinne der Rhetoren sei.* Nun hat sich z. B. Bruckmann zu der Ungeheuerlichkeit verstiegen, die Metaphern, besonders die Naturbeseelungen historisch ableiten zu wollen, d. h. als nachgebliebene Floskeln aus der Psalmendichtung hinzustellen und „Hyperbeln" wie: „die Himmel erzählen die Ehre Gottes", „Lasset die Inseln schweigen" u. a. m. durch ein einzuschmuggelndes „gleichwie", „gleichsam", zu deuten. Aber es ist ja selbstverständlich, daß die Naturbeseelungen antiker und moderner Dichter auf dieselbe Wurzel zurückzuführen sind, daß derselbe innere Gestaltungstrieb, dieselbe Thätigkeit der Phantasie sich geltend macht, ob nun bei Alkman die Gipfel der Berge und die Schluchten schlummern, ob bei Katull die Wellen des Gardasees lächeln, ob im Cynewulf die Nacht ihren Thron verläßt, daß der Tag ihn besitze, ob bei Shakespeare der Morgen stolz mit Herrscherblick der Berge Häupter grüßt, ob bei Goethe der Abend die Erde wiegt, in den Bergen die Nacht hängt, im Nebelkleid die Wolke dasteht und plötzlich der Mond aus dem Duft hervorsieht, ob bei Shelley die müde Welle schimmernd schlafen geht, bei Byron der Nachtwind seufzt und melancholisch die Woge rauscht uff. uff. Und welches ist die Wurzel dieser Naturbeseelung, die oft außerordentlich charakteristisch ist für die Persönlichkeit der alten und neuen Dichter? Es ist jene Fähigkeit oder innere Nötigung, Alles außer uns Befindliche zu vermenschlichen, sei es in Gestalt oder in der dem Unbelebten zu leihenden Seele, uns mit unseren Empfindungen den Erscheinungen anzupassen und einzufühlen, kurz der Anthropomorphismus. Er spielt eine große Rolle in der Ästhetik, besonders im Naturschönen, wie ich in meiner Schrift „Das Assoziationsprinzip und der Anthropomorphismus in der Ästhetik" (Leipzig, Fock 1890) gezeigt habe. Die Assoziation Fechners verknüpft nur äußerlich hinzukommend wie der Vergleich mit „gleichwie", „gleichsam", der Anthropomorphismus ist in seiner höchsten Wirkung Verschmelzung wie die Metapher, ja diese wird ihr sprachlicher Ausdruck; bei der Assoziation haben wir ein Nebeneinander, bei der anthropomorphen Einfühlung ein Ineinander. Nur das ist uns begreiflich, in das wir uns mitfühlend versetzen können, und so lebt der Baum, die Rose, jubelt der Bach, reden die stummen Sterne eine vernehmliche Sprache und versetzen uns in eine Welt des Friedens, frei von aller irdischen Qual uff. In dem Anthropomorphismus haben wir die gemeinsame Wurzel von Mythos und Poesie, mit dem Unterschiede, daß jener an die Gestalten, an die lebensvollen Wesen, zu

* Diesen wesentlichen Gedanken unterdrückt der Rezensent in der D. Litt.-Z. (2. Aug. 1890); und wenn er rügt, daß ich auf andere Ästhetiken und Poetiken keinen Bezug nehme, so übersieht er, daß ich beständig auf Diltheys „Einbildungskraft des Dichters" hinweise; freilich ist mir nicht, wie dem getreuen Schereraner, die Poetik Willhelm-Scherers ein Evangelium, auf das ich schwören möchte, sondern ein verfrühter und verfehlter Versuch, der besser ungedruckt geblieben wäre.

Digitized by Google

welchen er die Erscheinungen umwandelt, glaubt, diese ketzerisch bleibt und nur den „freien, schönen Schein" wahrt. Aber wie es verkehrt ist, die Poesie als Steigerung des Gefühls und der Wirklichkeit zu bezeichnen, so ist es erst recht töricht, wie z. B. Brinkmann thut, die Metapher eine Lüge zu nennen gegenüber dem schlichten, metapherlosen Ausdruck des Herzens. Die Poesie führt uns aus dem Alltagsstaube in die Welt des schönen Scheins, und will der Dichter die Natur in seinen Geist aufnehmen und diesem Eindruck Ausdruck verleihen, so bleibt das schönste (nicht das einzige) Merkmal dieses inneren Prozesses, welcher Stimmung über die Landschaft breitet, die beseelende Metapher. An und für sich ist die Natur kalt und tot; aber der Dichter und der künstlerisch empfindende Mensch überhaupt durchströmt sie mit seinem Leben, spürt in ihr jene Harmonie auf, welche zwischen den Naturformen und der Menschenseele besteht, und findet in ihren Erscheinungen Symbole für seine eigenen Regungen. So wird es zu einem Grundwesen der Poesie, Außen- und Innenwelt zu verschmelzen. Der Mythos und die dichterische Naturbeseelung sind die deutlichen Zeugen dieses Prozesses, während die Übertragung des Sinnlichen auf das Geistige auch in der Entwickelung der Sprache sich als etwas Sekundäres aufweist.

Die schönsten Naturlieder unserer Dichter zeigen oft bis in die Fingerspitzen des sprachlichen Ausdrucks hinein die Belebung, die Erquickung von Geist und Natur; um von den Besten unter den lebenden Dichtern nur einen zu zitiren, führe ich — unter Hinweis auf meine Geschichte des Naturgefühls, wo zahllose Proben gegeben sind — als Beleg nur „Morgendämmerung" von Greif an:

Die Nacht liegt ausgebreitet, erquickt die Erde ruht,
Der Mond, der zitternde, gleitet hinab in düstrer Glut.
Noch stehn am Himmelsraume Gestirne sonder Zahl,
Am fernen dämmernden Saume zuckt schon ein purpurner Strahl.
Die Vögel werden munter, der Hahn ist längst erwacht,
Leis ziehn die Schatten hinunter, hinunter die trauernde Nacht.

Kurz und gut; mag das dichterische Schaffen die Empfindung oder den Gedanken, die gegenständliche Welt oder die Vorgänge des Innern in bildlichen oder unbildlichen Ausdruck kleiden, die Poesie ist wortgewordenes Leben — „ein Innen, das in einem Äußeren sich darstellt, oder ein äußeres Bildliches, das durch eine Innerlichkeit beseelt ist" —, sie ist wechselseitige Spiegelung des Außen- und Innenlebens, sie ist Durchdringung von Phantasie und Wirklichkeit, sie ist „das Leben, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache". Möchte dies Wort unter den jungmodernen Realisten nicht unerhört verhallen!

Alfred Biese.

* **Erzählende Dichtungen. V.** — Björnstjerne Björnsons Roman „Ragni" (Hamburg 1891, Verlagsanstalt, 2 Bde.), zeigt den nun fast sechzigjährigen Dichter auf der Höhe seines bisherigen Schaffens. Seinen früheren Werken, den Bauernnovellen z. B. und selbst noch „Thomas Rendalen", war eine gewisse norwegische Einsilbigkeit eigen, die unleugbar manchmal an Dürftigkeit streifte; die Zeichnung war wohl groß und überzeugend, aber zugleich spröde und herb, und nur dem rastlos Mitdichtenden öffnete sie sich ganz. Jetzt hat seine Kunst an Fülle gewonnen, ohne an Gedrungenheit, Körperlichkeit, Kühnheit zu verlieren; und es dünkt mich, daß sie auch an Reichthum der Ausdrucksmittel gewonnen hat: eine so ganz unmittelbare, persönliche, großartige Naturauffassung, wie sie in der das Buch eröffnenden Sturmschilderung und noch vielfach sonst hervortritt, ist selbst für den großen Naturdichter Björnson außerordentlich.

Auch seinem Gedankeninhalte nach ist das Werk mit den höchsten Maßstäben zu messen. Die festgeschlossene und sittlich tiefe Auffassung der Ehe, in der er die völlige Vereinigung zweier Menschen zu einem Idealwesen, die Ergänzung des Mannes durch das Weib nach der Seite der Schönheit hin erblickt, — wie hell sticht sie etwa gegen G. Hauptmanns ängstliche Bemühungen im „Friedensfeste" ab, uns von der Harmonie und dem inneren Frieden des künftigen Ehelebens seiner Helden zu überzeugen. Dabei ist diese hohe Anschauung von dem Verhältnisse zwischen Mann und Weib nur ein Ton in der leitenden Grundmelodie, nur ein Teil des „Auf Gottes Wegen"-Seins. Denke man nicht an etwas Theologisches oder einseitig Kirchliches! „Auf Gottes Wegen" ist Björnston der, der den Inhalt des Lebens in dem Leben selbst sieht, in der holden Gemeinschaft der Lebenden, in der liebefrohen Teilnahme an ihr. Daß es aber wiederum sich nicht nur um das alte blasse Ideal der Humanität handelt, dafür zeugen die starken Individualiäten seiner Menschen, denen nichts fremder ist, als das Ferne vor dem Nahen zu ergreifen, als eine vermeintlich notwendige allgemeine Arbeit vor der Erfüllung der Pflicht an sich selbst in die Hand zu nehmen. Es gilt auch für sie: Charity begins at home.

Das eifrige Studium Ibsenscher Werke, das unsere jungen Schriftsteller pflegen, beginnt bereits (ich hoffe darauf noch zu sprechen zu kommen) seine nachteiligen Folgen zu zeigen. Denn nicht ungestraft erfüllt man sich mit dem Geiste eines Dichters, der die beengenden Fesseln seiner Volksart nicht abzustreifen und sich künstlerisch wie sittlich nicht zur vollen Freiheit durchzuringen vermochte. Björnson vermochte es, das beweist „Ragni"; und darum wünschte ich, daß man dieses Buch in Deutschland auf das ernsteste studirte. Wurde Justis „Velasquez" in diesen Blättern einmal ein Kompendium der praktischen Ästhetik genannt, so könnte man Björnsons „Ragni" als ein praktisches Kompendium der modernen Kunst bezeichnen. Denn die Ziele und die Fähigkeiten moderner Kunst sind bisher, wie ich glaube, in keinem Werke so rein und so reif zum Ausdrucke gekommen wie in diesem. Sei es ein gutes Vorzeichen, daß es ein Germane war, dem der Ruhm gebührt, sein Schöpfer zu sein.

Albert Dresdner.

* **Die Sprache des neunzehnten Jahrhunderts** giebt Otto Lyon zu einem längeren Aufsatze den Anlaß (Tägl. Rschau 245 f.), der eröffnet wird durch einen Rückblick auf die Entwickelung unserer Muttersprache. Lyon spricht vom Mittelhochdeutschen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, jener Sprache, die jung und schön wie ungezwungen, gelenkig, vielgestaltig, anmutsvoll, voll sinnlicher Anschaulichkeit. Am nächsten steht diesem Deutsch des mittelhochdeutschen Blütealters das des Zeitalters der Reformation, das „derb und deutlich, aber allezeit natürlich, und darum bei aller Derbheit innerlich durchaus vornehm war wie alles echt Volkstümliche." Der Geist der humanistischen Gelehrsamkeit und der Geist des Franzosentums: diese beiden Mächte waren es, die in den folgenden Zeiten unserer Sprache Nüchternheit, Verkünstelung und Starrheit brachten: im vorigen Jahrhundert erst begann eine neue Befreiung. Klopstock trat auf, Herder, Bürger, der junge Goethe, der junge Schiller. „Aber Alles, was da so frisch

Digitized by Google

und rein sich zu entfalten begann, wurde plötzlich wieder zum großen Teile verschüttet durch die Wendung, die der Geist Goethes und Schillers zum griechischen Altertum hinnahm." Was die beiden Heroen von nun an auch boten — sie sind klassisch nur insofern zu nennen, als sie dem antik-klassischen Kunstideal gerecht werden, im höchsten Sinne sind sie es nicht mehr: „sie sind nicht klassisch, weil sie nicht dem Heimatsideal unserer Kunst entsprechen." „Wir sind vielleicht zu antik gewesen, nun wollen wir es moderner lesen," so dachte dann wieder Goethe der Greis. Aber nicht der junge und nicht der alte Goethe ist das Vorbild der Sprachpflegenden geworden, sondern Goethe der Mann. „Unser Jahrhundert blieb in einer geistigen Entwickelung stecken, über die Goethe längst hinaus war."

„Wollen wir die Sprache des neunzehnten Jahrhunderts mit einem einzigen Satze kennzeichnen, so können wir sagen: die Sprache unseres Zeitalters ist die Sprache des Epigonen. Wenn ich von der Sprache des neunzehnten Jahrhunderts rede, so habe ich dabei nur die Sprache Derer im Auge, die überhaupt heute ausschlaggebend im deutschen Geistesleben sind. Ich sehe dabei ab von der Sprache der Dichter von 1813 oder von der Sprache eines Uhland oder, um in die neueste Zeit zu greifen, von der Dichtung eines Theodor Storm, Martin Greif, Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer, Klaus Groth und Anderer, die im Allgemeinen dem lebendigen Strome unseres Volkstums angehören, der heimlich und verborgen unter der starren Eisdecke rauscht, auf der unsere anerkannten Tagesgrößen ihre zierlichen Künste ausführen. Ich spreche von der Kunst auf der toten Eisdecke, nicht von dem zugleich unter ihr fließenden lebendigen Strome, der einmal, wenn der herrliche Frühling kommt und der blühende Sommer, unter Donnern und Krachen diese Eisdecke sprengen und die Schollen einer zertrümmerten Epigonenbildung wieder in fließende Teile des mächtig dahinbrausenden Stromes umschmelzen wird.

Die Sprache ist das Spiegelbild unseres Lebens; aus ihr blickt uns ein treues Bild unseres eigensten Denkens und Fühlens, unserer Art und Sitte entgegen. Daher kann man selbst an scheinbar unbedeutenden Kleinigkeiten der Sprache ganze Richtungen des geistigen Lebens erkennen; die sprachlichen Wendungen und Bilder sind die Formeln der Kulturgeschichte, sie sind Marken der Geistesart und Lebensführung. Eine solche, recht bezeichnende Marke unseres Zeitalters ist beispielsweise der Ausdruck: altdeutscher Salon. Einen größeren Widerspruch, als er in den Worten altdeutscher Salon enthalten ist, kann man sich nicht denken" — eine Behauptung die der Verfasser treffend beweist. „Unsere Bildung gleicht einem altdeutschen Salon; sie ist unselbständig und unklar in sich selbst; sie ist widerspruchsvoll und zerfahren; sie ist glatt und formgewandt, aber kalt und steif; sie ist altertümelnd und neuerungssüchtig; sie ist halb deutsch, halb französisch und halb lateinisch, sie ist eine Mischung aus allen Kesseln gelehrter Weisheit, doch sie ist nicht echt, nicht wahr, nicht natürlich, nicht gesund, mit einem Worte: sie ist nicht volkstümlich. Und wie die Bildung, so ist auch die Sprache. Nie gab es so viel Wörter auf —aner und —isch, wie heute. Der Epigone ist niemals er selber: er ist Goetheaner oder Schillerianer, Shakespeareaner, Kantianer, Hegelianer, Schellingianer, Krausianer, Schopenhauerianer, Darwinianer und sonst was für ein —aner. Und ebenso ist sein Fühlen und Denken, sein Wirken und Thun niemals sein eigen; es ist goethisch oder schillerisch, homerisch oder pindarisch, sophokleïsch oder shakespearisch, raphaelisch oder tizianisch, mozartisch oder wagnerisch u. s. f. So scheint auch die Sprache unserer Zeit auf ihr innerstes, eigenstes Leben verzichtet zu haben; sie ist akademisch glatt, steif und kalt; man friert innerlich, wenn man ihre wohlgerundeten Perioden wie auf einer asphaltirten Straße dahin rollen hört. Zu dieser akademischen Glätte gesellt sich das weichlich Aesthetische, auf das unsere Sprache namentlich unter dem Einflusse der Humanisten, jener zierlich-eleganten Kleingeister, sich nachdrücklich gerichtet hat. Die Sprache unserer Dichter zeigt Wohlklang und Silbenmaß, aber auch nur dies. Wohlklang und Silbenmaß sollen Dienerinnen der sprachlichen Kunst sein, aber nicht ihre Herrscherinnen; sie sollen mit dem Gedanken von innen heraus geschaffen, aber der Gedanke soll nicht in ihr Schema und in ihre Schablone hineingepreßt werden. Es giebt Dichter bei uns, die förmlich in weichen Wellenlinien und scheinbarem Wohllaut schwelgen; aber diesem Wohlaut fehlt der Gedanke, die Kraft, der Körper, und daher wird der Wohlklang weichlich, marklos, ja weibisch. Man hat vergessen, wozu Klopstock mit ernster Stimme mahnte:

«Du, Gedanke, bist der Gebieter. Die folgsame Sprache
Ist dir getreu und hold. Sie ist der edelsten Worte
Geberin, ist der engsten, bedeutendsten Wortvereinung
Geberin in dem Gedicht. Ihr dient mitsingend der Wohlklang,
Ihr mitsingend das Silbenmaß. Doch wenn einer der letzten
Herrscher wird, so verwundet die Sprache dieser Empörer:
Bleich durch den Dolchstoß sinkt sie, mit ihr der entnervte
Gedanke."

Insbesondere die Gedichte Platens führt Lyon im Folgenden an „als Beweis dafür, wie der bloße Wohlklang das Leben der Sprache gemordet hat" — und er ergeht sich in einer Beurteilung dieses Schriftstellers, die sich vollständig mit jener deckt, zu der sich auch der Herausgeber dieser Blätter mehrmals öffentlich bekannt hat. „Und wie Wohlklang und Silbenmaß die Götzen unserer Dichtung sind", so fährt Lyon fort, „so ist nüchterne Regelmäßigkeit die Beherrscherin unserer Prosa. Der Epigone schreibt einen «papiernen Stil», wie er eine papierne Metrik befolgt. Er schwört auf die Grammatik, durch die Bödiker, Gottsched und Adelung unsere Sprache zu dürftiger Regelrichtigkeit zugestutzt haben, trotzdem Jakob Grimm mit fester Hand und echt wissenschaftlichem Geiste diese Grammatik in Trümmer geschlagen hat. Es ist bezeichnend, daß Goethes und Schillers Jugendsprache himmelweit von der Grammatik Adelungs abweicht, daß aber die beiden Dichter in ihrem Mannesalter Adelung als ein «Orakel» betrachten, bei dem sie sich Rats erholen und dem sie ihre Sprache immer mehr und mehr annähern. Das Epigonentum hat diesen letzten Standpunkt festgehalten, und es darf nicht Wunder nehmen, daß unsere Zeit anfängt, einen Gottsched zu erheben. Wörter wie «derselbe» und «welcher» sind Lieblinge des Epigonen; er schachtelt mit Freuden Satz in Satz: das klingt ihm so echt lateinisch. Vor

Digitized by Google

Allem liebt er abstrakte Hauptwörter und inhaltsleere Zeitwörter wie erfolgen, stattfinden, statthaben u. ähnl. Er sagt nicht: «Der Grundstein wurde gelegt», sondern: «Die Grundsteinlegung erfolgte», nicht: «Das Schauspiel wurde aufgeführt», sondern: «Die Aufführung des Schauspiels fand statt». Schlichte Sätze wie: «Die Sprache ist schön, natürlich», sind ihm verhaßt, er sagt vielmehr: «Die Sprache ist eine schöne, natürliche». In einem solchen Satze, meint er, merke man doch das Walten der Grammatik; daß seine Ausdrucksweise undeutsch und sprachwidrig ist, ahnt er nicht einmal. Der Epigone ist selbstverständlich auch ein Freund der Fremdwörter und sitzt unter den Gegnern der Sprachreinigung. Er sagt lieber «Expeditionslokalitäten» statt «Geschäftsstelle», und «billet de correspondance» statt «Briefkarte«. Auch in der Vorliebe für die Fremdwörter ähnelt das neunzehnte Jahrhundert dem siebzehnten, nur daß im siebzehnten Jahrhundert die Fremdwörterseuche in dem Maße schlimmer war, als die allgemeine Kultur des siebzehnten Jahrhunderts unter der des neunzehnten stand. Aber kein Jahrhundert ist dem siebzehnten in Bezug auf die Menge und den verkehrten Gebrauch der Fremdwörter so nahe gekommen als das unsrige: das zweite Epigonenalter unserer Sprache und unseres Schrifttums.

Noch immer wird in weiten, namentlich in gelehrten und künstlerischen Kreisen die Bewegung gegen die Fremdwörter falsch verstanden. Fremdwörter vermeiden heißt nicht: neue Wörter prägen, sondern: sich auf ein altes edles Sprachgut besinnen, das durch die Fremdwörter verschüttet worden ist, und damit zugleich auf das alte echte deutsche Wesen, das unter der fremden Bildung Schaden gelitten hat. Es wäre der Standpunkt eines Narren, wenn Jemand dazu aufrufen wollte, daß Deutschland sich gleichsam durch eine geistige chinesische Mauer von allem Fremden abschließen sollte." Aber: „Was nützt es dem Baum, ihn mit allen Edelreisern der Erde zu pfropfen, wenn unten der Stamm über der Wurzel abgetrennt wird, so daß kein Lebenssaft aus dem Boden zuströmen kann, in dem er wurzelt? Der Baum verdorrt und geht zu Grunde. So kommt es auch im Geistesleben nicht darauf an, daß wir es mit den Edelreisern fremden Denkens und Schaffens schmücken, sondern einzig und allein darauf, daß wir diese Edelreiser in lebendige Zweige des Heimatbaumes umwandeln, daß wir ihnen Lebenssaft aus der Wurzel, aus unserem Volkstume, aus unserem Heimatsboden zuführen. Die Fremdwörter, die solche lebendige Zweige unseres Wortschatzes geworden sind, soll Niemand bekämpfen, aber die Zahl solcher Wörter ist immerhin nur gering. Unendlich groß aber ist die Zahl der Fremdwörter, die als dürre Zweige am Baume unserer Sprache hängen, die niemals in das Leben unserer Sprache übergegangen sind und nur die grünenden und fruchttragenden Zweige des heimischen Sprachlebens gefährden. Diese Fremdwörter sind so recht eigentlich die Lieblinge des Epigonen, der immer am Toten hängt und nicht am Lebendigen. Sie sind verschwommen, farblos, unklar und undeutlich, ohne sinnliche Anschauung, ohne Kraft, unwahr, unnatürlich, unecht, vornehmthuerisch, aber wie Alles, was blos den Schein des Vornehmen an sich hat, innerlich gewöhnlich, ordinär. Die passen also ihrem ganzen Wesen nach vollkommen in die Sprache der Epigonen, und das ist der Grund, weshalb sie der Epigone so liebt und verteidigt: unter ihrem Schutze kann sich Unklarheit und Unsicherheit des eigenen Denkens, Fühlens und Wollens am besten verbergen."

„Unruhig und vielbeweglich wie unsere Lebensführung ist auch unsere Sprache. Ruhe und Größe ist es vor Allem, was der Sprache unseres Jahrhunderts fehlt. Nie waren wir vom Griechentum weiter entfernt, als heute, wo so viel Griechisch getrieben und gelernt wird. Das Griechentum sprach: «Ich weiß, daß ich nichts weiß»; unsere Zeit aber spricht: «Zwar weiß ich viel, doch möcht ich Alles wissen». Einfalt und stille Größe sind die erhabenen Zeichen des Griechentums; die kleinlichste Hast und Unruhe unseres Lebens und Treibens sind der denkbar schärfste Gegensatz dazu. Man ruft nach einem philologischen Bismarck, der aus dieser Geistesnot retten soll. Auch dieser Ruf ist töricht; denn der philologische Bismarck war schon da. Er heißt Jakob Grimm. Wie Bismarck ein politischer Luther, so ist Jakob Grimm ein philologischer Bismarck. Von der beherrschenden Stellung in unserem Geistesleben trat die klassische Philologie im neunzehnten Jahrhundert zurück, aber in dem Augenblick, wo das geschah, stellte Jakob Grimm die germanische und die romanische Philologie neben die klassische als gleichberechtigte Schwestern und gab dadurch der Philologie überhaupt eine großartige Erweiterung. Und zugleich warf er ein neues großes Ziel für die Philologie aus: Die Erneuerung unseres Volkstumes auf heimischer Grundlage. In ihm selbst waren Kopf und Herz eins. Und während er uns durch weitschauende gelehrte Forschung die wirklichen Gesetze unserer Sprache erschloß, gab er uns im Verein mit seinem Bruder Wilhelm die «Kinder- und Hausmärchen», in denen die echte volkstümliche Rede mit Meisterhand wieder zum Leben erweckt worden ist. Grimms Märchen und Bismarcks Reden sind die Meisterwerke deutscher Prosa, die unser Jahrhundert hervorgebracht hat. Sie stehen auf gleicher Höhe mit der Sprache Luthers, die auch heute noch der Grund- und Eckstein unserer neuhochdeutschen Sprache ist.

Und so blickt uns doch zuletzt aus dem düsteren Bilde, das ich zeichnen mußte, die Hoffnung tröstend entgegen. Klar vorgezeichnet liegt der Weg, den wir gehen müssen. Nicht Rembrandt, wie man neuerdings gefordert hat, soll unser Erzieher sein, sondern Luther; nicht das griechische, sondern das deutsche Altertum soll uns führen, aber ohne Altertümelei. Nicht die Römer und Romanen sollen unsere Lehrmeister sein, sondern das Volkslied, Klopstock, Herder, Jakob Grimm und Bismarck. Nicht Goethe, der Dichter der Iphigenie und des Tasso, soll unser Meister sein, sondern Goethe, der Dichter des Faust, des Götz und der Sesenheimer Lieder. Nicht Schiller, der Schöpfer des «Spazierganges», soll unserem Geiste Richtung und Ziel geben, sondern Schiller, der Dichter der «Glocke». Und sie Alle sollen wir nicht nachahmen, sondern in ihrem Geiste, selbständig und frei, sollen wir wirken und schaffen."

„Wir müssen nun umgekehrt unsere Schule in eine Armee des Geistes umwandeln. Wir müssen

Digitized by Google

uns Alle der gemeinsamen volkstümlichen Grundlage bewußt werden, auf der auch unser Geistesleben ruht, ganz gleich, ob wir zu den Ungebildeten oder zu den Gebildeten oder zu den Ueberbildeten gehören. Das wird uns aber am besten gelingen, wenn wir Alle unserer Kindheit gedenken und uns wieder auf die Sprache besinnen, die die Mutter mit uns sprach. Und wenn wir diese Rede wiederfinden, dann wird auch die Macht des Epigonentums mit einem Schlage gebrochen sein. Schon weht ein frischer Hauch in den Wipfeln des deutschen Waldes, und sein Wehen wird zum Brausen werden, das laut den Frühling verkündet. Nicht auf einen Prometheus warten wir, wie das vorige Jahrhundert, sondern auf einen Siegfried, der die schlafende Jungfrau von dem Himmelsberge herabführt zum Erdenthale, vor dessen hellem Auge die Nacht- und Nebelgeister schwinden und der giftige Drache dahinsinkt. Ihm wird alles Volk deutscher Erde freudig folgen, bis daß sein Mund voll Lachens werde und seine Lippen voll Jauchzens. Und eine Sprache wird wieder ertönen, frei, wahr und groß, echt und rein, kraftvoll und natürlich, tief und innig, eine Sprache so schön, so hinreißend und gewaltig wie -- der Mutter Laut."

Theater.

* **Erstaufführungen von Schauspielen.** Das Berliner „Deutsche Theater" führte Fuldas jüngstes Drama auf, „des verlorene Paradies". „Der leichtbewegliche Geist Fuldas", schreibt Schönhoff dazu, „der sich williger befruchten läßt, als daß er selbstschöpferisch ausgibt, hat einen kühnen Sprung gewagt. Im «verlorenen Paradies» sucht er zu verleugnen, was er in der «wilden Jagd» noch mit spießbürgerlichem Behagen gepredigt hat. Weitere soziale Anschauungen haben sich ihm eröffnet, und wie in seinem neuen Schauspiel ein «Dichter für Rudolstadt» ins Berliner Leben hineinzuwachsen sich bemüht, so ist auch Fulda beflissen, der alten Weichlichkeit Lebewohl zu sagen und harte Lebenskonflikte zu meistern. . . Es wird leicht ungerecht, wer in härterer Lebensschule aufgewachsen, ein überwältigenderes Maß von Bitterkeit und schroffen Gegensätzen in sozialen Konflikten erblickt, als Fulda es angeschaut hat. Solch ein Beurteiler wird nicht so gläubig auf Jenen hinhorchen, der sich tröstend hinüberbeugt über das Leid der Gesellschaft und aus einem jungen Mädchen, das bis zur Übersättigung im Wohlleben und in Unwissenheit erhalten wurde, eine Wissende, eine Mitfühlende, eine Erbitterte macht, weil sie einmal in ihres Vaters Fabrik gegangen ist und dort in den Lagerräumen und beim Sausen der Transmissionsriemen eine andere, als die gewohnte Welt gesehen hat. So sehr neue Augen bekommt man schwer auf dieser Erde. Die junge Dame, der das Wunder gelingt, streift eine konventionelle Verlobung mit einem Menschen ab, der innere Hohlheit unter strammem, schneidigen, äußeren Auftreten verbirgt." — Als ein mißglücktes Stück erwies sich Theodor Herzls Schauspiel „der Bernhardiner", wenn die Kritiker Recht haben, das auf dem „Berliner Theater" vors Licht der Rampen kam. „Auch der schwärzeste Pessimismus wird sich nicht überzeugen lassen, daß bessere Stücke nicht in Deutschland geschrieben werden; aber der Schlendrian führt nur solche auf, die bekannte Namen tragen." Und es ist Herzls drittes Stück, um das es sich handelt. — Von Adam Müller-Guttenbrunn, dem durch seine Kenntnisse, durch den Ernst seines Arbeitens und durch die Unerschrockenheit seines Vorgehens ausgezeichneten Kritiker der Wiener „Deutschen Zeitung", führte die neue „Deutsche Bühne" in Berlin ein älteres Schauspiel auf, „Irma". Es steht kaum auf der Höhe des gegenwärtigen Könnens seines Dichters, zeigt in Manchem den Geist des Theaters, wie Laube ihn auffaßte (der den Verfasser auch auch als dramatischen Dichter sehr hoch schätzte) und wurde, trotzdem die Vorstandsleute dem Dichter nach Wien von „glänzender Besetzung" geschrieben hatten, so schlecht gegeben, daß sich nach der Ansicht mancher Kritiker ein Urteil über den Wert des Stückes überhaupt kaum gewinnen ließ. Die „Vossische Ztg." schreibt: „Der Schluß des Dramas erinnert stark an das deutsche Rührstück und ist etwas aus dem Stil der Exposition gefallen. Der erste Blick zeigt die Hand eines Theaterpraktikers, aber auch die Sprünge und Nähte, welche durch wiederholte Umarbeitungen entstanden sind. Immerhin verdienen aber die unerschrockene feinsinnige Charakterzeichnung, die geschickte, auf sensationelle Effekte verzichtende szenische Technik und der ganze Entwurf des Schauspiels, daß das Stück auf einer ernsten Bühne dargestellt werde." — Im Lessing-Theater kam Hermann Sudermanns neues Werk „Sodoms Ende" nun also vors Publikum, nachdem sich noch in der Generalprobe drei Räte aus dem Ministerium des Innern überzeugt hatten, daß nach den vorgenommenen Kürzungen nichts gar zu Gemeinwohl-Gefährdendes mehr an der Sache verblieben war. Ein hochbegabter Künstler, der Maler Willy Janikow, der bis dahin ehrlich gearbeitet hat und mit seinen braven Eltern und einem lieblichen Pflegekinde zusammenlebt, kommt durch den Verkauf eines Werkes in die üppigen Säle des Banquiers Marczinowski, der „halb Kretin und halb Kurszettel" ist, und seiner Gattin Ada, die sich mit dem Bilde den Maler kaufen wollte, d. h. er kommt nach Sodom. Und Sodom vergiftet ihn. Dieses Sodom und dieses Vergiften ist vom Dichter so ausführlich gezeichnet, wie das ein Drama nur irgend verträgt — war aber vielleicht doch nicht genügend klar in einem Schauspiele zu schildern, erforderte vielleicht doch zur überzeugenden Gestaltung einen Roman. Es kommt so weit, daß Frau Marczinowski den, der schließlich ihre „femme entretenue männlichen Geschlechts" geworden ist, der Bequemlichkeit halber an ihre Nichte Kitty verheiraten will, an diese kleine Millionärin, die, auch schon von der Malaria angekränkelt, doch, als sie „Gegenliebe" bei Willy findet, wieder wie in reinerer Luft gesund wird. Willy fühlt seine Jämmerlichkeit, aber seine Kraft ist tot, tot ist auch sein Wille, er berauscht und betäubt sich, um nicht denken zu müssen. Und jetzt geschieht das Entsetzlichste: „Reinheit such ich" — er vergewaltigt halb, halb verführt er, als er beim dämmernden Morgen heim kommt, das holde „Sonnenscheinchen" seines Elternhauses, jenes Pflegekind, Klärchen. Nun folgt — das Verlobungsfest Kittys mit Willy. Den, in dem die Schuld nagt, rührt Kittys Liebe. Da erfährt sie von seiner Mutter die Wahrheit hinsichtlich Frau Adas, sie stürzt entsetzt davon. Willy eilt ihr nach — da begegnet ihm sein Jugendfreund Kramer mit verzerrtem Gesicht; Klärchen ist verschwunden! Dazwischen vom Ballsaal her die feine Stimme der gnädigen Frau: „Umkleiden zur Quadrille!" Den Abschluß von Sodoms Ende zeigt dann der letzte Akt; der Tod Klärchens lähmt endlich die letzte Kraft des Schuldigen, er bittet seinen Genossen um den Tod. Und der rasende Kramer, der alles für ihn geopfert hat, und und dem er nun auch sein Heiligtum, Klärchen, genommen, erschlägt ihn. — Schon aus diesen Andeutungen ist ersichtlich, daß das Drama viele Schwächen zu haben scheint — wir sagen noch „scheint", denn aus einem von der Zensur verstümmelten Stücke ist ein sicheres Urteil auf das wirkliche ganze Werk ebensowenig zu gewinnen, wie etwa aus einem,

Digitized by Google

das, wie die „Ehre", von Blumenthal „effektvoller" gemacht worden ist. Schönhoff findet Sudermann in der „psychologischen Feinarbeit" vorgeschritten, tadelt aber, „streckenweise Theaterkonvention". Mehrere rügen wohl mit Grund ein Streben nach krassen Effekten, das zu Übertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten verführt habe. Vielleicht behält der Kritiker des „Deutschen Tageblattes" Recht, der, ganz und garnicht auf demselben Boden mit Sudermann stehend, doch zu dem Schlusse kommt, daß trotz alledem „Sodoms Ende" „bei seiner ersten Aufführung um dasselbe Maß unterschätzt worden ist, wie Sudermanns erste Schöpfung im Übermaß der Erregung überschätzt wurde. Das sittliche Wollen ist bei beiden Werken das gleich hohe, der Anerkennung werte, das technische Können ein unzweifelhaft nicht gewöhnliches. Wenn der Erfolg der «Ehre» ein überlauter war, so liegt das einmal an dem schmeichlerischen Reize der neuen Erscheinung und vor Allem an der breiteren Grundlage des Stoffes, den der Dichter behandelt. Es war dort mehr Allgemeines und Typisches, wie in «Sodoms Ende» mehr Individuelles zusammengetragen wurde. In dem einen Falle kehrte sich die Spitze der Satire gegen die breite Fläche, in dem andern gegen eine doch immerhin nur kleine und deshalb um so leichter verletzte Schicht der Gesellschaft. Und wie gesagt, es ist unverkennbar, daß die Ablehnung zum Teil ab irato kam."

* **Weg mit der Theaterzensur!** Das ist der Ruf, der jetzt angesichts des „Falles Sudermann" wieder laut durch die Kreise der Kunstfreunde schallt — und wir dürfen mit Freude darauf hinweisen, daß es nicht nur die Zeitungen der Opposition sind, die ihn verbreiten, sondern auch durchaus regierungsfreundliche, ja sogar konservative Blätter. Im „Kunstwart" (I, 10) hat den Ruf zuerst ja auch ein Mann angestimmt, der als Kritiker sogar an dem amtlichen Organe einer deutschen Regierung wirkt, Julius Riffert, der Literaturberichterstatter der „Leipziger Zeitung". Jetzt ist es Friedrich Lange in Berlin, der ihm in seiner Zeitung besonders ausdrucksvolle Worte giebt:

„Ein Polizeipräsident schließt kraft besonderer Vollmacht, die mit dem verfassungsmäßigen Rechte jedes Preußen zu freier Meinungsäußerung in unversöhnlichem Widerspruch steht, ernsthafte Dramen von der Bühne aus, — in dem einen Falle, weil ein Vorfahr des Königs auf die Bühne gebracht worden ist, obgleich doch beispielsweise im «Prinzen von Homburg», in «Zopf und Schwert» andere Vorahnen des Königs längst gewohnte Bühnen-Erscheinungen sind. In einem anderen Falle erkennt er einen Angriff auf die Kirche, in einem dritten auf die Bibel, in einem vierten auf den Jesuiten-Orden, in dem vorliegenden endlich verweigert er überhaupt die Angabe von Gründen und spricht die Absicht aus, er wolle grundsätzlich der Richtung entgegentreten, zu welcher er das Sudermannsche Drama rechnet. Ist nun schon jeder willkürliche Richterspruch, welcher ein Kunstwerk von der Lebensluft, das heißt von der freihen Bewerbung um das öffentliche Urteil ausschließt, ein Joch für den Künstler, läßt er sich schon von einem Areopag von öffentlich anerkannten Kunstgenossen derartige Maßregelung nur mit Erbitterung gefallen, so muß ihn solche Macht in der Hand eines Mannes, der seinen Beruf zu künstlerischem Urteil zu erweisen amtlich auf keine Weise genötigt ist, einfach als eine Brutalität erscheinen, die er, weil sie in unseren modernen Verhältnissen so ziemlich einsam als ein Rückstand vergangener Zeiten dasteht, nur um so bitterer empfinden wird. Wie aber muß sich dieses Gefühl erst steigern, wenn nun jeder Versuch, in die Zensurverbote ein System, einen vernunftgemäßen und bleibenden Zusammenhang zu bringen, an der thatsächlichen Systemlosigkeit völlig scheitert! Augiers «Fourchambaults» waren in Berlin zur Aufführung zugelassen, in Stettin wurden sie verboten; umgekehrt aber verschloß man Ibsens «Gespenstern» in Berlin die öffentliche Bühne, in anderen Städten gab man sie frei. Wo bleibt da die Einheitlichkeit des Verfahrens, die der Gewaltherrschaft zu alten Zeiten noch einen Rest von innerer Autorität bei den Menschen gelassen hat, weil die Vernunft, wenn sie sich nur erst in die Voraussetzung gefügt hatte, sich wenigstens einen Vers darauf machen konnte? Noch schlimmer aber: wo bleibt die Zweckdienlichkeit inbezug auf das angeblich auf diese Weise zu fördernde Staatswohl, wenn thatsächlich Jahrzehnte lang kein noch so freches Stück französischer Bordell-Poesie durch die Polizei daran gehindert wurde, unsere oberen Stände sittlich zu verseuchen, die ernsthaften Arbeiten ernsthafter deutscher Schriftsteller aber, die den Sumpf nicht schillernd und lockend, sondern häßlich und abschreckend darstellen, von derselben Polizei verboten werden?

Hier liegt die größte Schwäche des polizeilichen Verfahrens, das ist der Punkt, mit dem man sich auf keine Weise aussöhnen kann. Ist es wirklich nötig, ist es etwa eine Art von aufgezwungener Wohlthat, die man sich um des guten Erfolges willen gefallen lassen könnte, wenn die Polizei über der öffentlichen Sittlichkeit wacht: warum gestattet sie dem Lessingtheater, seinen Namen Abend für Abend mit dem unbeschreiblich lüderlichen «Fall Clémenceau» zu besudeln und sorgt ganz überflüssiger Weise für seine Tugend durch das Verbot von «Sodoms Ende»?

Ach — das ist Alles schon so oft ausführlicher und eindringlicher dargestellt, die Widersprüche auf diesem Gebiete unseres öffentlichen Lebens sind von guten und witzigen Federn schon so scharf und steil gegeneinander gestellt, daß eine Schnecke nicht hätte darüber hinweggleiten können, ohne sich zu verletzen. Aber — unser Publikum von heute ist in Fragen der Kunst noch indolenter, noch schleimiger als eine Schnecke! Es ist wie langsam gleitendes Wasser; um jede, auch die schärfste Kante, findet es seinen Weg — den Weg der «völligen Wurschtigkeit». Nicht ohne Grund entlehne ich diese Wendung dem Wortschatze des Mannes, der während einer langen, fast unbeschränkten Herrschaft sein Interesse für die moderne Literatur durch einen freundlichen Brief an den Verfasser der — «Familie Buchholtz» erschöpft hat! Ja, das bleibt das Traurigste an diesen Zensurverboten, daß sie im Zusammenhang mit dem ganzen übrigen Verhalten nur das am schärfsten ausgeprägte Symptom einer verächtlichen Geringschätzung der schöngeistigen Literatur vorstellen und daß das Publikum im Ganzen und Großen diese Geringschätzung gutheißt. Selten habe ich es die Leser der «Rundschau» merken lassen, aber der vorliegende Fall ermutigt, mit dem Bekenntnis einmal frei herauszugehen, daß eine Bitternis ohne Gleichen darin liegt, mit jeder Faser

Digitized by Google

national, d. h. dankbar gegen den preußischen Staat zu sein, der uns unsere deutsche Nationalität erst geschaffen hat, und doch nichts dazu thun zu können, daß dieser Staat die Erfolge der Waffen vervollständige durch den Sieg über die Herzen. Dieses Bekenntnis liegt nicht abseits meines Themas. Wenn die preußischen Beamten erst einmal innerlich frei und groß genug wären, um sich zu den Musen, und überhaupt zu jeder Art idealistischen Strebens verständnisvoller zu stellen, dann würde zum Erstaunen unserer süddeutschen Brüder auch jene Liebenswürdigkeit da sein, welche sie jetzt so oft und mit Recht an den Preußen vermissen.

Blamiren kann sich an Kunst und Dichtung nur, wer sie nicht achtet, nicht, wer in ihrem Dienste der Gleichgiltigkeit unterliegt. Aber man kann einen unmusischen Mann um seines Mutes, seiner Schlichtheit, seiner Tüchtigkeit willen lieben, obgleich er in Kunstdingen sich wie ein Barbar benimmt. Diese Liebe giebt dann die Hoffnung nie auf, daß aus dem Barbaren doch schließlich auch äußerlich ein liebenswerter Mann werde.

Der Staat Preußen spielt in Fragen der Kunst und Dichtung noch immer die Rolle dieses unmusischen Mannes — trotz der vielen Gymnasien, olympischen Ausgrabungen, amtlichen Kunstausstellungen, Akademien usw., usw. Man kann daraus einmal ermessen, was wohl «im Geist und in der Wahrheit» all dieses offizielle Griechentum an uns gewirkt hat, für das sich jetzt im Kampfe um die Schulreform manche Leute so sehr erhitzen! Aber vielleicht ist nun die Zeit nicht fern, daß wir vom äußerlichen Griechentum etwas weniger und vom inneren etwas mehr bekommen. Die einzige Bedingung ist ja nur ein gesunder idealistischer Sinn und freie Entwickelung des Persönlichen, und von unserm Kaiser habe ich bisher durchaus die Vorstellung, daß er allem echten Idealismus mit offenem und gütigem Herzen entgegengehe.

Von ihm hoffe ich auch die Beseitigung dieser letzten Ruine aus dem Polizeistaat: der Theaterzensur. Wie sie bisher gehandhabt ist, kann, ja muß sie die besten und ernsthaftesten unter den Schriftstellern am meisten erbittern. Das darf nicht dauernder Zustand bleiben. Es kommen die Zeiten oder sind schon da, wo in der moralischen Rückeroberung der Geister von der Sozialdemokratie die Kraft Derjenigen, welche Geschmack, Empfindung und Gesinnung des Volkes bestimmen, nicht mehr als Unwägbares geringgeschätzt werden kann. Diese Imponderabilien können jetzt von schwerstem Gewicht werden. Man soll sie nicht verachten und ohne Not in das sozialdemokratische Lager treiben. Wenn die Zensur aber so weiter wirtschaftet, kann sie in diesen unseren Zeiten unter dem Vorwand, den Staat zu behüten, unsäglichen Schaden just für diesen Staat anrichten.

Wenn es noch irgend einen vernünftigen Grund für die Beibehaltung der Zensur gäbe! Aber es giebt schlechterdings keinen, der dazu nötigte, die Theater anders zu behandeln, als die Zeitungen. Warum muß das weit beschränktere Publikum eines Theaters bevormundet werden, da man doch das größere allgemeine Publikum des Deutschen Reiches frei gewähren lassen muß, von der Zahl der vorhandenen Zeitungen diejenige zu wählen, die Jedem am besten nach seinem Geschmack ist — und wäre es auch ein sozialdemokratisches Organ, welches täglich gegen Staat und Gesellschaft predigt? Warum macht man nicht den Theaterdirektor oder besser noch den Verfasser jenes Stückes, sobald er ein Deutscher ist und unter dem deutschen Strafgesetzbuch lebt, einfach zum verantwortlichen Herausgeber seines Stückes und zieht ihn zur Verantwortung vor den ordentlichen Gerichten, sobald man eine Klage gegen ihn glaubt durchfechten zu können? So geschieht es mit den Redakteuren der Blätter — warum soll es nicht mit den Herausgebern der Theaterstücke ebenso geschehen? Die Einen läßt man frei durch die offene Thür in etwaige Konflikte mit dem Strafgesetzbuche marschiren, den Anderen schiebt man den Riegel vor, um sie väterlich vor Strafe zu behüten. Die Theaterschriftsteller danken aber für solche Fürsorge; es wäre ihnen lieber, wenn man ihnen die Freiheit und die Gefahren der Mündigkeit zuwiese. Mit vollem Recht, denn Kunst und Dichtung können ohne Freiheit nicht gedeihen. Gott besser's!"

Der Minister Herrfurth hat sich durch die schnelle Aufhebung des Verbots als ein Mann von freien Anschauungen gezeigt, der Verständnis hat für das künstlerische Streben unserer Zeit. Aber nicht von Verständnis oder Unverständnis eines Mannes, nicht von Gunst oder Ungunst darf die Bethätigung der dramatischen Dichtung abhängen. Man weist jetzt mit Fug darauf hin, daß der Streit darüber, ob denn die polizeiliche Zensur zu Recht bestehe, noch niemals vor das Oberverwaltungsgericht gekommen ist. Eine Entscheidung an dieser Stelle, ob der Artikel 27 der preußischen Verfassung thatsächlich auf Theatervorstellungen nicht anzuwenden sei, muß bei nächster Gelegenheit erstrebt werden. Von dieser Entscheidung hinge das Weitere ab.

Musik.

* **Wichtigere Opernaufführungen** sind zu verzeichnen. So gab man im Pariser „Théâtre Lyrique" Bizets „Schönes Mädchen von Perth", das seit seinem ersten Erscheinen (1867) in Paris nicht mehr, in Wien vor etwa zehn Jahren einmal aufgeführt worden. Das Textbuch (von Saint-Georges und Andernis nach Scott) soll den Komponisten zu ungünstigen Zugeständnissen verleitet haben. „Der zweite und vierte Akt enthalten einige hübsche Nummern, den im Auslande oft in Carmen eingeschobenen Zigeunertanz, das melancholische Lied des abgewiesenen Liebhabers, der sich dem Trunke ergeben hat, und den Valentinenchor. Gerade im dritten Akte aber, der für die Handlung der Wichtigste ist, steckt Bizet hier in Verdischen Reminiszenzen, die heutzutage nicht mehr ziehen."

In Frankfurt wurde Friedrich Lux' Komische Oper „Die Fürstin von Athen" (Dichtung von W. Jacoby) aufgeführt. Im Text ist der Versuch gemacht, des Aristophanes „Weiberversammlung" zu einem Mittelding zwischen komischer Oper und Operette zu modernisiren, das bis auf einige sentimentalere Anwandlungen den Ton harmlosen Scherzes glücklich festhält. „Was die Musik betrifft, so ist ihr Eleganz und Sicherheit in der Handhabung der Formen zuzuschreiben, ein Vorzug übrigens, der sich bei einem so gewiegten Meister des Tonsatzes wie Lux, von selbst versteht. Eine entschiedene

Digitized by Google

Selbständigkeit der melodischen Erfindung und der Führung der Harmonie wird man in diesem Stücke nicht finden, vielleicht aber auch nicht suchen; überall hingegen, wo es darauf ankommt, dem humoristischen Elemente eine drastisch wirkende Unterlage zu geben, erreicht die Musik ihren Zweck vollständig. Zu loben ist dabei das überall erkennbare Bestreben, dem Sinne des Textes durch Beobachtung des entsprechenden Tonfalles gerecht zu werden. Verschiedene Nummern, wie die Anrede der Aspasia in der Frauenversammlung, ferner die komisch wirkende Zwiesprache Thrasybuls mit seinem schwerhörigen und alles mißverstehenden Nachbarn Hippias, das in flüssigem Walzerrhythmus sich bewegende Duett der beiden Ehegatten mit dem „Weg damit"-Refrain haben sehr gefallen. Das Ballet im zweiten Akt enthält anmutige Stellen, von dem Solo einer melancholischen Baßposaune abgesehen, auch ist die Ouvertüre ein wirksames Orchesterstück — nur schade, daß es fortwährend in viertaktigen Perioden sich bewegt, die eine gewisse Monotonie im Rhythmus verursachen. In der stellenweise an lärmenden Klangfarben reichen Instrumentation müßte noch mehr auf weise Verteilung von Licht und Schatten gesehen werden, was der Deutlichkeit des Gesanges und der Handlung zu Gute kommen würde."

Ältere Singspiele faßte Emil Pohl zu „musikalischen Erinnerungen" zusammen, die unter dem Titel „Großvaters Operetten" im Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater gegeben wurden: zuerst einige Nummern aus „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf (1786), dann Fioravantes „Dorfsängerinnen" (1805), endlich „Die Jagd" von Adolf Haller (1771). „Der ganz entschiedene Erfolg, den dieser Versuch, ganz besonders mit dem letztgenannten Singspiel, erzielt hat, beweist zur Genüge, daß auch im blasirtesten Publikum doch immer noch ein Rest von Empfänglichkeit für das Wahre und echt Volkstümliche lebendig bleibt. Aber es muß eben nur das Echte, Bleibende, nicht bloß das Alte und seiner Zeit Effektvolle gewählt werden; die Vorführung der ‹Dorfsängerinnen› und die Verkürzung von ‹Doktor und Apotheker› auf zwei Arien im Vorspiel war ein doppelter Mißgriff. Denn jene sind eine echt italienische, für damalige, also vollendete Koloratursängerinnen geschriebene opera buffa, dieser dagegen war ein ganz echtes Bild des deutschen Kleinbürgerlebens im verflossenen Jahrhundert. Jene wirkt auf das moderne Publikum langweilig und ermüdend, dieser dagegen würde bei halbwegs guter Vorführung unzweifelhaft einen glänzenden Erfolg errungen haben; dafür giebt die günstige Aufnahme der ‹Jagd›, deren drei Akte wohlweislich in einen zusammengezogen worden, den besten Beweis; die Handlung ist hier eine weit dürftigere als dort, wo durch drei Akte die lustigsten Gegensätze miteinander streiten. Auch bedurfte es keines Vorspiels, das zur Erklärung dienen sollte, warum diese Operetten überhaupt gegeben werden: Eine reisende Schauspielgesellschaft (vulgo Schmiere) kommt in eine kleine Residenz; der Direktor sucht vergebens die Erlaubnis für Vorstellungen zu erlangen, die armen Leute sind in Verzweiflung; da erscheint als rettender Engel des regierenden Fürsten Leibfriseur — ein ehemaliger Tenorist der Truppe. Er bedeutet ihnen, daß er vom Durchlauchtigsten die Erlaubnis erbeten habe, daß dieser jedoch nur die alten Operetten hören wolle, die ihn in seiner Jugendzeit entzückt haben. Die Künstler jubeln, der Vorhang fällt, geht gleich wieder auf, und es erscheint die ‹Rokokomuse›, um nunmehr eine zweite Erklärung für die Vorführung der alten Sachen zu deklamiren. . . . Vielleicht findet ein moderner Textdichter einen Stoff für ein Singspiel im jetzigen kleinstädtischen oder kleinbürgerlichen Großstadtleben, den er mit Geschick verarbeiten kann; vielleicht findet sich dann auch ein Komponist, der zu dem Text den charakteristischen Tonrahmen erdenkt. Aber das sind vor der Hand noch fromme Wünsche für die ferne Zukunft, in diesem Augenblicke kann man nur hoffen, daß bald ein weiterer Versuch mit älteren deutschen Operetten recht guten Erfolg habe." So schreibt über den Versuch H. Ehrlich, von dem die Anregung zur Aufführung deutscher Operetten aus der Großvaterzeit ausgegangen ist.

Richard Wagners „Lohengrin" errang nun in Paris unter höchst eigentümlichen Umständen einen mächtigen Erfolg. Man gab in der Großen Oper den dritten Akt des Werkes, ohne dies vorher anzukündigen, der großen Mehrheit des Publikums durchaus zur Ueberraschung. Und das somit nach beiden Seiten hin „unbearbeitete" Publikum jubelte dem deutschen Werke zu. Hier einige Stimmen Pariser Blätter. Figaro: „Von den ersten Tönen des Vorspiels an spürt man den Geist des Meisters. In einem religiösen Schweigen entrollte sich vor den Zuschauern diese gleichzeitig jungfräuliche, wollüstige und tragische Szene auf dieser Bühne, von der sie nur törichte Voreingenommenheit bisher verbannt hatte. Im Saale hat sich keiner jener Camelots befunden, die vor einigen Jahren bei der Aufführung im Edentheater Europa eine so seltsame Idee vom französischen Kunstverständnis gaben." Gaulois: „Es war wunderbar, diesen Saal voll naiver, unseren ästhetischen Fragen fernstehender Hörer zu sehen, welche sich dem mächtigen Eindruck dieses Dramas hingaben, wo Musik und Worte sich zu einer hinreißenden Harmonie verbinden. Die Melodien verschlingen sich voll und verfließend, mächtig und lieblich, begleitet durch die ausdrucksvollste Orchestration. Niemand fand dies dunkel und verwirrt, noch schwer verständlich." Die „Justice" schließt an den Erfolg das Verlangen, die Große Oper müsse allem Großen und Schönen offen stehen, woher es auch komme. Dafür, daß es spät bei ihr ankommt, wird sie aber wohl auch in Zukunft sorgen.

Bildende Künste.

* **Der neue Böcklin.** — Regelmäßig zur Herbst- oder Frühlingszeit pflegt sich bei Gurlitt ein neuer Böcklin einzufinden: einer seltsamen Blume vergleichbar, die zur Lenz- und Herbstzeit blüht. Ist es doch auch die Luft dieser Jahreszeiten, die das Gemüt des Meisters zu seinen besten Schöpfungen inspirirt. Aber derselbe Stock trägt nicht alljährlich vollendete Blüten, ein Böcklin schafft nicht immer vollkommene Werke; es will mir scheinen, als hätte Böcklin mit dem Bilde „Die drei Grazien", das er diesmal ausstellt, ein sehr wenig vollkommenes Werk geliefert; ein Bild, an dem man wie an einer Wunderlichkeit vorübergehen würde, wenn es nicht den Namen Böcklin trüge. Um dieser Marke willen verweilt man und sucht dem Wesen nachzuspüren, das hinter so absonderlicher Äußerlichkeit verborgen sein mag.

Das Bild beherrschend, auf blumiger Wiese, stehen die drei in herkömmlicher Graziengruppirung einander gesellten Frauengestalten. Eine der Göttinnen betrachtet sinnend einen großen Strauß Veilchen (?) in ihrer Hand. Im Hintergrunde dehnt sich eine hügelige Landschaft, die ein schmales Wasser durchschneidet; ein paar Bäume mit runden Kronen ragen in die weißgeflockte Bläue hinauf: gegen den Rahmen gedrückt einige schlankwipfelige, aus deren Schatten eine weiße Villa leuchtet. Durch die Lüfte tobt ein ausgelassener Schwarm geflügelter Buben.

Der empfindlichste Mangel, der sich dem Beschauer sofort fühlbar macht, ist, daß diese Figuren nicht sind, was sie zu sein vorgeben: nämlich nicht Grazien. Sie sind ganz einfach gesagt: im höchsten Grade unschöne Wesen. In der Modellirung mangelhaft, mindestens flüchtig, in der Zeichnung nicht

Digitized by Google

überzeugend — das ginge noch hin; aber im Gesamtbau eben unschön.

Der kritische Beurteiler Böcklins wird immer dahin gelangen, auch seine mancherlei Unzulänglichkeiten in der zeichnerischen Behandlung der menschlichen Gestalt rügen zu müssen, nur handelte es sich darum, wie weit dies Amt mit Fug zu treiben sei. Wo diese Rüge einen auf das Wesentliche seiner Kunst abzielenden Tadel begründen soll, da wäre sie eine kritische Gedankenlosigkeit. Ein Mann von dem malerischen Können Böcklins hätte nur ein Jahr länger die Schulbank des Aktsaals drücken dürfen, und er würde die Richtigkeit in Zeichnung und Modellirung des Nackten an die Hand bekommen haben, wie ein beliebiger anderer. Die „Richtigkeit" ist bloße Sache des Fleißes. Wenn nun auch das „Richtige" — sozusagen das ABC der Pinsel- und Strichführung — für jeden Künstler erforderlich ist, so hat es mit dem spezifisch Künstlerischen im Künstler an sich gar nichts zu schaffen. Wäre das Richtige ein wesentlicher Bestandteil des Künstlerischen, so müßten beispielsweise die Werke der gesamten alten deutschen Kunst aus der Liste eigentlicher Kunstwerke gestrichen werden, denn jeder Quartaner dürfte heute besser gezeichnete Gegenstände zu Wege bringen, als — um nur einen zu nennen — ein Lukas Cranach. Thatsächlich, weil den meisten Menschen die Fühlung für das Künstlerische abgeht, weil sie nur den Sinn für das „Richtige" haben, so ist dieses rein äußerliche Moment der Grund, weshalb sie sich mehr zur neueren Kunst hingezogen fühlen; nicht etwa, weil, wie sie meinen, die moderne eine bessere Kunst darstelle! Das Moderne ist richtiger, tadelloser gezeichnet, das lockt sie; ob sie daneben Sinn für das Künstlerische darin haben, stehe dahin.

Das Künstlerische ist Kennzeichnung des Eigentümlichen, Veranschaulichung der besonderen Lebendigkeit einer Sache. Man spricht in hübscher Wendung von „genial hingeworfenen" Bildern, in denen mit nur wenigen Strichen und Tupfen das Wesentliche einer Sache gekennzeichnet ist (sie sind der Schrecken der Philister und das Entzücken der Kenner!); die Wendung besagt gut, daß das der „Entwurf des Genies" sei, was wir da sehen, nämlich, daß wir auf dem Blatte nur alles das verzeichnet finden, was dem „Genie", dem Künstler, interessant war an einer Sache. Und was erweist sich als das Interessante? Nun, nicht das „Richtige"! In solch' genialem Entwurf sind oft die Beine zu lang, die Hände zu plump, Ohren sind gar keine da — ja, eine ganze Menge zu einem Körper höchst notwendiger Dinge fehlen gänzlich, und doch ist das Ganze ein wesentliches Stück, ein Kunstwerk! Man berichtete Cornelius von einem Grafen B., der Besitzer einer Galerie sei und als Kenner gelte, dieser habe sich in einer Gesellschaft von Kunstfreunden, als Photographien der Sixtinischen Fresken herumgereicht worden seien, über Zeichenfehler in diesen Werken aufgehalten; heftig soll der Meister entgegnet haben: Das sei ja ein Anlaß zum Duell! Solchem Kerl müsse man gleich in's Gesicht sagen: „Herr, Sie verstehen von der Kunst auch nicht *so* viel!" — Mögen sich das die Herren Tadler am Richtigen gesagt sein lassen! —

Wie ich schon oben bemerkt, Böcklins Gestalten sind keine Grazien, da sie doch ihrer ganzen Geberdung nach bekunden, daß sie es sein wollen; keine beliebigen Frauen sollen in dem Bilde agiren, sondern gerade die Grazien, und die es doch ihrer äußeren Erscheinung nach nicht sind. Dieser Umstand macht den Tadel zeichnerischer Unzulänglichkeit in der Behandlung des menschlichen Körpers diesem Bilde gegenüber gewichtiger. Aber das Wesentliche im Bilde betrifft er auch hier nur zum geringen Teil. Man denke sich, der Maler hätte zufällig die Grazien korrekt gebildet, wozu es sich nur um ein Jahr Schulbank mehr gehandelt (s. oben) und wie verhielte sich's dann? Wir wären doch immer genötigt, eine geistreiche Kombination zu machen; eine anmutige Frauengestalt über einer Blume sinnend, das wäre; aber gerade die Grazien mußten es sein; das ist ertüftelt, da die drei Weiber nicht Weiber, sondern die Grazien sein sollen, sehe ich mich vor ein Rebus gestellt: was wohl die drei Grazien mit der Blume da sollen? — Frage. Ist mir gleichgiltig! — Antwort. Die Lösung des Rätsels ist übrigens nicht so schwierig, wir sollen nicht sehen: ein Mädchen die Blume betrachtend, sondern: die *Anmut* betrachtet die Blume. Kurz gesagt, das Bild ist eine Allegorie. Kein Bild also, sondern ein Rebus.

Aber das Allegorische stützt sich auf eine bloße Zufälligkeit; daß wir in dem Bilde drei Frauen sehen, statt einer, oder daß wir sie in der Grazienverbundenheit beieinander sehen, statt in anderer Gruppirung oder getrennt. Offenbar kann diese bloße Äußerlichkeit nicht über Wert oder Unwert eines Bildes entscheiden. Ich denke mir, der Maler überpinselte zwei der Gestalten und ließe nur eine, die blumenbetrachtende im Bilde; wie dann? Mich dünkt, das wäre ein besseres Bild, es hätte das „Geistreiche" eingebüßt, aber ein eigentliches Bild wäre es nur zu gewissem Teile, zu einem anderen ein Rätsel. Das Beieinander von Blume und Mädchen bleibt ein Rebus, was sie miteinander sollen, will erst vom Beschauer gelöst werden. *Das Bild mündet in das Bereich des Poetischen.* Die Beziehungen von Blume und Mädchen sind poetisches Problem. Der Maler stellt zwei malerische Werte: Mädchen und Blume nebeneinander, die Beziehungen zwischen beiden zu finden, überläßt er dem Beschauer.

So wäre denn ein Motiv „Mädchen mit Blumen" überhaupt unmalerisch? Doch wohl nicht. Man denke sich den Stoff etwa von einem A. v. Werner bearbeitet, und sofort gewinnt das Thema ein neues Gesicht. In dieser Behandlung überwöge die Charakterisirung der Menschenfigur, die zeichnerisch sorgfältig durchgebildete Gestalt; er beutete eben das Motiv nach der Seite des Formencharakteristischen, d. i. des Malerischen aus. Seinem innersten Kern nach bliebe es immer noch ein poetisches.

Böcklin hingegen vernachlässigt die Form im höchsten Grade. Er giebt seine Frauengestalt eigentlich nur in schematischer Anlage, nur daß sie eben so dasteht; und daneben betrachtet das Weib eine Blume. Wenn diese Veranschaulichung Sinn haben soll, so bleibt nur zu mutmaßen, daß für den Vorgang als solchen, unabhängig von seinem malerischen Ausdruck, interessirt werden soll, d. h. für das Poetische des Motivs. Und so will es Böcklin. Seine zeichnerischen Mängel — immer bei der Darstellung des menschlichen Körpers — sind oft derart, daß man mit Grund nicht annehmen kann, der Maler habe es nicht besser gekonnt; vielmehr er *wollte* es nicht besser, die zeichnerische Durchbildung der Form war ihm gleichgiltig, ihm galt es etwas anderes zu erweisen: sein Ziel war hier, bei den „drei Grazien", und — überschauen wir die Reihe seiner übrigen Gemälde — war auch bei diesen: immer nur das Poetische. Freilich — und das begründet die merkwürdige Bedeutung dieses Meisters auf malerischem Gebiet: die besten seiner Schöpfungen haben zwar auch den poetischen Kern, aber in solcher Form, daß er zwischen dem Thema und seinem künstlerischen Ausdruck länger kein Mißverhältnis begründet.

Das Grundthema der Böcklinschen Kunst ist überhaupt ein poetisches; um es in eine kurze Formel zu fassen, so bildet

Digitized by Google

sein Problem: das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Mensch und Natur.

Die seltsame ungeheuere Verschiedenartigkeit aller Naturformen, deren jede einzelne einen Daseinsverlauf abwickelt, ähnlich dem des Menschen, verführt ihn zu der Annahme dieser Verwandtschaft. Die Pappeln wachsen wie Pyramiden und haben grün- und silberseitige Blätter, die Eichen knorriges weitausladendes Geäst und dunkeles Laub: das ist doch eigen, etwas sonderbares regt sich dahinter, er kennt sein Wesen nicht, aber er hat seine Lust an dieser Welt individuell unterschiedener Formen; es sind keine Menschen diese Bäume und Kräuter, aber ihre besonderen Gesichter haben sie genau wie der Mensch; es soll nicht gelten, die Natur zu fälschen, sie zu vermenschlichen, ihr Stimmungen anzudichten; sie soll gezeigt werden wie sie ist. Aber charakteristisch. Die Blätter der Eichen sollen nicht aussehen, wie die der Pappeln, und die Kronen der beiden sollen so besonders gegen den Himmel sich abzeichnen, wie in der Wirklichkeit, und ein Sturm soll dann darüber gehen, und das Eichengeäst sich ihm entgegenstemmen, knorrig, wie es nun einmal thut, und die schlanken Pappeln schwank darunter sich biegen. Das mag geschildert werden und betrachtet. Das Menschenähnliche zeigt sich dann von selber.

Auf der Thatsache der individuellen Belebtheit der Natur beruht die künstlerische Möglichkeit der „Landschaft"; wer sie uns schilderte als die bloß wesensgleiche (individualitätsbegabte) Genossin des Menschen, der verführe mehr malerisch; aber sie läßt sich auch ausdeuten, als dessen sympathisch gestimmte Begleiterin, und sie als solche veranschaulichen, wäre mehr dichterisch. So verfährt Böcklin. Seine Landschaft lacht mit den Heitern und trauert mit den Weinenden. Sie ist Stimmungslandschaft. Sie ist dichterisch deshalb, weil es nicht Sache des Auges, sondern Sache des Gefühls ist, aus dem Beieinander von trauernder Figur und entsprechend gestimmter Landschaft die organische Einheit herzurichten, die einem Kunstwerk wesentlich ist.

Die Stimmungslandschaft nun bedeutet die erste Etape auf der Bahn der malerischen Auswertung seines Problems. Mensch und Natur sind miteinander verwandt: Das mitleidige uns sympathisch ansprechende Antlitz, das der Maler dem Landschaftsbilde zu leihen vermag, ist uns ein anschauliches Zeugnis dafür.

Mensch und Natur sind miteinander verwandt; für den Maler ist das Dogma geworden und seine Phantasie ist geschäftig, die immer beredtere Symbolik zu schaffen, dieses Thema zu verkünden. D. h.: das Gemüt ist mit der Thatsache der Verwandtschaft so eins und vertraut geworden, daß es Bäume, Flüsse, Stätten — daß es die ganze Natur flüstern vernimmt, wie mit menschlicher Sprache; ja die Stimmungen verdichten sich zu anschaulicher Gestalt, zu menschgleichen Wesen. Der Maler thut den Schritt zur Landschaft als anthropomorphosirter Natur. Dies ist die Stufe, auf der das Thema des Meisters zu seiner schärfsten Ausprägung gelangt. Die Stufe seiner genialen Offenbarungen. Anthropomorphosirte Natur ist nicht ganz richtig. Nur gewisse Menschheitselemente werden in dieser Sphäre verarbeitet, im Grunde aber ein Reich von Mittelwesen geschaffen, die nur sie selber sind und nicht ihres Gleichen haben. Die Natur ist in diesen Wesen nur auf eine höhere Stufe des Ausdrucks gehoben, sie erscheint menschlich genähert, aber nicht ganz Mensch, sie soll das nicht scheinen. Darin liegt die tiefe künstlerische Wahrheit dieser Gestalten, der Nixen, Faune und sonstigen abenteuerlicher Geschöpfe, daß sie im Antlitz den Stempel ihrer Herkunft tragen: Bewohner eines Zwischenreichs zu sein. Fabelwesen haben auch Leute vor Böcklin gebildet, aber keiner hat es wie er so ganz ernst mit der Leibhaftigkeit dieser Geschöpfe genommen Ihm sollen sie keine bloßen Schemata und gespenstischen Leisetreter mehr sein, sondern durch und durch individualisirte, dicke, derbe, natürliche Wesen. Voll wie prächtigen Humors ist nicht solch ein dickbäuchiger Kentaur! Ein richtiger Tiermensch, wenn er etwas bedeuten will, muß gut gefrühstückt haben, das ist wahr! Man hat von der realistischen Kunst des „Idealisten" Böcklin gesprochen, und wunder gemeint, welche Entdeckung gemacht zu haben; als ob er so etwa ein Künstler wäre und nebenher noch Wunder! ein Realist; als ob ein Künstler nicht immer nur eins sein könnte, und immer nur eine Pflicht hätte, die, seine Geschöpfe glaubhaft zu machen, — ob das idealistisch, realistisch oder wie sonst geschieht, ist ja ganz gleichgiltig. Ich glaube am Ende, er ist ein Realist, nämlich, weil er es mit Dingen und keinen Phantastereien zu thun hat.

Die oben gekennzeichneten Gruppen der Stimmungs und anthropomorphosirten Landschaft sind es nur, die, obschon ihr Thema seinem innersten Gehalt nach ein poetisches ist, doch voll malerisch in die Erscheinung gelangen, d. h. das Charakteristische des Stoffes sehen wir hier ganz nur durch die Form vertreten; es ist eine poetische Welt, die verkörpert wird. Wir haben für diese sturmbewegten aber sonnigen Landschaften, diese Pans- und Kentaurenbilder und Meeresidyllen entweder das poetische Verständnis, oder wir haben es nicht; jedenfalls vermittelt das malerische Bild den poetischen Gehalt lückenlos. Das aber ändert sich, sobald die Menschengestalt zur Stimmungslandschaft in überragender Größe gesellt wird; um des Malerischen willen ist dann die eingehende Charakterisirung der Gestalt erforderlich, die aber, würde sie geleistet, den Beschauer in eine andere Richtung des Interesses verwiese, als dem Maler lieb ist; also unterbleibt sie — womit die Lücke geschaffen ist, die durch die poetische Erfindung des Beschauers ausgefüllt werden muß. Jene ersten Darstellungen vermittelten die poetische Anschauung unmittelbar; mit Eintritt der Menschengestalt in die Landschaft müssen wir die Verwandtschaft beider poetisch subsumiren. — Streng genommen beeinträchtigte ja auch die bloße Staffagefigur den vollen malerischen Wert der Stimmungslandschaft, allein ihr räumlicher Umfang ist doch zu unbedeutend, um den Genuß an der großen übrigen Anschaulichkeit zu stören. — Die Landschaft mit beherrschender, zu Gunsten des Poetischen unmalerisch behandelter Menschenfigur, dieser dritten Kategorie Böcklinscher Werke, würde denn auch das Grazienbild zuzuzählen sein.

Böcklin hat sich nebenher auf so ziemlich jedem Gebiet malerischer Darstellung versucht, allein seinen übrigen Werken gemeinsam bleibt immer der poetische Grundzug. Da ist es etwa ein fahrender Ritter, der über ein Schädelfeld reitet: der Anklang an einer poetische Mär ist gegeben; oder eine von Seeräubern überfallene Burg: das Wildrhapsodische des Piratentums mochte in einem Nachtbild mit emporlodernder Burg schönen Ausdruck finden. Bei einer den Heiland beweinenden Marie wird die Charakterisirung des verhärmten Kopfes bis an die Grenze des Malerisch-Möglichen getrieben — der nächste Strich mußte der Federzug des Dramatikers sein, der auf die Lippen den Schmerzensaufschrei legt.

Nirgends jedoch erhellt das eigenthümliche Genie des Künstlers, diese Verquickung malerischer und poetischer Elemente, deutlicher als in seiner Verwertung der Farbe. Er sieht sie sozusagen ihrer verschleiernden Haut entkleidet in ihrem inneren Glanz. Das Grün ist ihm sehr grün, das Blau ein seliges Blau, und das Rot ein jubelndes Rot. Un-

Digitized by Google

abhängig von ihrem Amt, das bloße Charakteristikum an der Form zu sein, treibt die Farbe in seinen Bildern ihr eigenes Wesen, übt sie ihre Macht als Stimmungserregerin, als das dem Musikalischen verwandte Element. Besonders augenfällig verraten diesen Zug die wenig sorgfältig gearbeiteten seiner Gemälde, wo die Charakteristik des Sachlichen vorwiegend die Farbe übernimmt, die wir allein schon dem Böcklinschen Thema zu einem guten Teil seiner spezifischen Wirkung verhelfen sehen.

Endlich ist für den Künstler bezeichnend die große Menge skizzenhaft, „wenig sorgfältig" gearbeiteter Gemälde überhaupt. Oft mochte es ihm nur darum zu thun gewesen sein, sich flugs einmal einer poetischen Idee zu entledigen, die ihm gerade durch den Kopf ging — und zum Erstaunen aller Malereiverständigen kam dann ein Bildchen auf den Markt, das eine grüne, rot, blau und gelb getüpfelte Fläche zeigte: das war die Wiese, eine blaue Fläche: das war der Himmel, und in das Planum beider gezeichnet noch allerlei andere farbige, hingetupfte Dinge; das waren Bäume, Flüsse, badende Jungen u. dgl.; — wo dann nun aber das Bild bliebe, das malerische „Kunstwerk", fragten sich die schüttelnden Köpfe. Ja, das Bild mußten sie sich freiwillig denken! Es war ein lyrisches Gedicht in Farben, was sie da sahen; kein Kunstwerk im eigentlichen Sinne, aber doch der „Entwurf eines Genies", und ein Genuß für die, die ihren Böcklin kannten. Sie wußten, diese Skizzen waren nur die Schößlinge neben vollbewipfelten Bäumen, den echten Kunstwerken; sie hatten eben aus einem fruchtbaren Erdreich mit empor gemußt!

Böcklin giebt auch seinen Bildern keine Namen, das überläßt er den Herren von der Prosa, den Händlern; seine Gesichte entkeime der Phantasie, sind da und die Leute mögen sie nur beschauen und, wenn sie können, sich etwas dabei denken. —

Sein Grazienbild gilt uns als einer jener unentwickelten Schößlinge, und als ein verkümmerter dazu. Auch das Genie hat seine inspirationslosen Stunden; nebenbei aber ist es Werktagsmensch, es will sich bethätigen, etwas unter den Fingern haben; dann wird von der Erinnerung gezehrt, es kopirt sich selber. Als hätte sich der Maler selber kopirt, so gemahnt dieser neue Böcklin. Ulrich Klein.

Verkehr.

L. H. in B. Die Sache liegt wunderlich, die Sache liegt so: An der Vorderseite des neuen Lessing-Denkmals ist der Genius der Humanität dargestellt, auf eine Schrifttafel gestützt, auf der die Schlußverse von Nathans Erzählung von den drei Ringen zu lesen sind, von der Stelle an:

„Es eifre Jeder seiner unbestochnen,
Von Vorurteilen freien Liebe nach!"

Erich Schmidt führte diese beiden Verse in seiner Festrede zwei Mal als eine Lessingsche Hauptsentenz mit besonders feierlicher Betonung an. Er nannte sie das goldne Nathanwort; am Schlusse der Rede sagt' er: „Auch der Schlichteste aus dem Volke, dem Tellheims Stube, Schloß Dosalo und der Palmengang Jerusalems fremd sind, spüre Lessings elektrischen Schlag, wenn er im ahnenden Gefühl, daß ein Gewaltiger auf ihn niederschaue, das alte und neue Evangelium heimträgt: Es eifre Jeder usf." Also Jeder soll seiner unbestochenen, von Vorurteilen freien Liebe nacheifern. „Seiner Liebe." Wessen Liebe? Der Liebe Lessings? Daß die Worte so gedeutet werden vom Beschauer, dem widerspricht die Fortsetzung, die er mitliest, aufs Entschiedenste. Also seiner eigenen, ein jeder seiner eigenen Liebe. So hat Schmidt die Sache verstanden. Aber der Zusammenhang giebt wieder einen ganz andern Sinn; denn die beiden Verse stehen zu den vorhergehenden, die auf dem Denkmal weggelassen sind, in ganz unmittelbarer Beziehung. Der Richter sagt zu den sich streitenden Brüdern:

„Möglich, daß der Vater nun
Die Tyrannei des einen Rings nicht länger
In seinem Hause dulden wollen! — Und gewiß,
Daß er euch alle drei geliebt und gleich
Geliebt, indem er zwei nicht drücken mögen,
Um einen zu begünstigen. Wohlan!
Es eifre Jeder seiner unbestochnen,
Von Vorurteilen freien Liebe nach!"

Demnach: „Es eifre Jeder des Vaters unbestochner, von Vorurteilen freier Liebe nach!" Vielleicht entschließen sich die Berliner Fachmänner, ihren Schnitzer zu verbessern — nicht den Schnitzer der Erich Schmidtschen Rede, natürlich, sondern den Schnitzer des Eingravirens von ohne Vordersatz so mißverständlichen Nachsätzen, daß sich sogar ein Erich Schmidt so tüchtig in ihrer Deutung irren konnte. Vielleicht aber läßt man die Sache auch auf sich beruhen, damit das Lessing-Denkmal in Unberührtheit durch nachträgliche Kritik nicht nur ein Großes zur Erhebung der Nachkommen, sondern auch ein Kleines zu ihrer Erheiterung beitrage.

Karl Bleibtreu ersucht uns nochmals um eine „Berichtigung" inbetreff des Erfolgs seines „Schicksals" und verlangt den Abdruck einer Erklärung, wonach „der äußere Erfolg, auch des Schlußakts, ein glänzender war," „der einstimmige Beifall nach" den ersten Akten aber „als ein seltener Triumph gelten" kann. Schönhoff selbst in „Zur guten Stunde", ferner das „Berliner Fremdenblatt", „also ein bedeutendes Organ", „das 20. Jahrhundert", die „Dresdner Nachrichten" und noch andere Blätter hätten weit günstiger berichtet, als Schönhoff in der „Frankfurter Zeitg." — was wir durchaus nicht bestreiten, da es der Thatsache, daß Schönhoffs Bericht von sämtlichen uns zugegangenen (es waren ihrer recht viel) der günstigste war, nicht im geringsten widerspricht. Uns freut es, wenn Bleibtreus „Schicksal", wie es das verdient, eine günstigere Aufnahme gefunden hat, als nach den Berichten anzunehmen, andererseits überrascht uns das außerordentliche Gewicht, das Bleibtreu dem Zischen und Klatschen des Publikums beilegt. Seine langen „Berichtigungen" über den „Erfolg" seines Werkes konnten, bez. können wir aber einfach aus zwei Gründen nicht aufnehmen. Erstens nicht, weil wir — wir drucken die folgenden Sätze zum dritten Male im „Kunstwart" ab! — „mit voller Absicht über die Aufnahme neuer Bühnenstücke durchs Publikum im Allgemeinen nicht berichten. — Der Verwechslung von Tageserfolg und bleibender Bedeutung wollen wir wenigstens unsererseits keinen Vorschub leisten." Zischen oder Klatschen ist zumal bei Erstaufführungen immer von tausend Zufälligkeiten abhängig; daß z. B. für die Aufnahme des Bleibtreuschen Stückes die schlechte Aufführung stark mitgewirkt hat, ist unzweifelhaft. Wir haben auch über Klatschen oder Zischen bei Bleibtreus „Schicksal" nicht berichtet, fanden wir gleich keinen Anlaß die letzten Sätze unseres Zitats „umzukomponiren", weil der Leser aus ihnen neben der eigenen Meinung des Kritikers zufällig auch etwas über die Aufnahme durchs Publikum ersehen konnte, die sich hier mit der durch den Kritiker berührte. Zweitens verweigern wir Bleibtreus „Berichtigungen" die Aufnahme, weil ihr Abdruck gegen den entschieden ausgesprochenen Grundsatz des „Kunstwarts" verstieße, nur über prinzipielle Fragen, über allgemeine Erscheinungen usw. oder über Bücher, die, wie etwa das Sosnoskys, allgemeinere Fragen behandeln, verschiedenen Stimmen Gehör zu geben. Es kann unmöglich Sache des „Kunstwarts" sein, jeden Poeten, dessen Kritiker versichert hat, sein Werk tauge nicht viel, nun seinerseits versichern zu lassen, daß es genial sei. Aber mit einer Unbefangenheit, die groß ist, beruft sich alle Monate einmal ein Einsender der angedeuteten Gattung auf unseren „Grundsatz der Parteilosigkeit", obgleich gerade in jenem Aufsatze, in dem unsere Stellung entwickelt wurde (Kw. II, 6), ausdrücklich zu lesen stand: das Für und Wider kann nicht walten: „z. B. über der Beurteilung eines einzelnen Werks: handelte der «Kunstwart» anders, Verbreiterung und Verflachung träten in Wechselwirkung ein."

Inhalt: **Die Persönlichkeit in der Schauspielkunst,** von Otto Neumann-Hofer. **Rundschau.** Dichtung. Ueber das dichterische Schaffen (Schluß), von Alfred Biese. Erzählende Dichtungen, V, von Albert Dresdner. Die Sprache des neunzehnten Jahrhunderts. Theater. Erstaufführungen von Schauspielen. Weg mit der Theaterzensur! Musik. Wichtigere Opernaufführungen. Bildende Künste. Der neue Böcklin, von Ulrich Klein. **Verkehr. Schluss der Zusammenstellung: 8. November 1890.**

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M. 12.50.
Jedes Vierteljahr einzeln . . . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M. 2.00.

Dresden-A. **Kunstwart-Verlag.**

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. **E. Doehn, Dresden, Königstr. II, III.**

EDMUND PAULUS
Musik-Instrumenten-Fabrik
Markneukirchen i. S.
Prachtvoll illustr. Preislisten frei, worauf besonders aufmerksam gemacht wird.

Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 24.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

Jede Dame ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags- u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6, M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M. 25 u. M. 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Man verlange Preisliste über

PHOTO-

GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL
Ludw. Schaller, Stuttgart.
Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

Urteile über Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

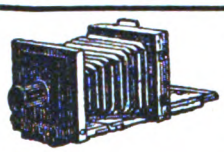
Aetherische Harz-Oel-Farben

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

CHR. HARBERS, Leipzig, Markt 6.

Fabrik und Lager Photographischer Artikel.

Generalliste 1889 M. 1.— franko. — Amateur-Liste 1890 gratis u. franko.



Photogr. Apparate
und Bedarfs-Artikel.
Anleitung im eigenen Versuchs-Atelier.
377 **Otto Perutz,**
Trockenplattenfabrik,
München, Dachauerstr. 50.

Emil Wünsche,
Specialgeschäft für
Amateurphotographie.
Dresden, Moritzstr. 20.

Complette Apparate von Mk. 20 – Mk. 700.
Reich illustr. eleg. Preisl. franco geg. 20 Pf. Marken die bei Bestell. zurückverg. werden.
F. S. JAHN, S. A.

Holzschnitte, Zeichnungen, Cliché's zu Annoncen, Werken, Preis-Couranten, Illustrationen aller Art.
fertigt
C. Bierstedt.
DRESDEN, Schlossstr. 30. etc.

Aerztlich erprobt

Kanoldt's
TAMAR INDIEN
Frucht-Confitüren.
Pastilles de Tamarin
digestives et laxatives.

und warm empfohlen.

Schachtel 80 Pf., einzeln 15 Pf. durch alle Apothek.

Digitized by Google

Kunstwissenschaftliche Bücher

aus dem Verlage von **Joh. Ambr. Barth** in Leipzig.

Bartsch, A. Le Peintre-Graveur. 21 Bände kl. 8° m. Tafeln. br. M. 141.—.

Neudruck, der ursprüngl. Wiener Ausg. buchstäblich gleich.

Bartsch, A. Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt. 1880. M. 20.—.

Buchstäblich genauer Wiederabdruck der seltnen Ausgabe von 1797. Rembrandt ist im P.-G. nicht enthalten.

Andresen, A. Der deutsche Peintre-Graveur bis Ende des 18. Jahrh., im Anschluss an Bartsch etc. 5 Bde. gr. 8° M. 53.—.

Andresen, A. Die deutschen Maler-Radirer des 19. Jahrh. 5 Bde. M. 44.—.

Apell, A. Handbuch f. Kupferstich-Sammler od. Lexicon d. vorzügl. Linienstiche d. 19. Jahrh. mit Angabe d. Verleger u. Preise. N. gr. 8° M. 16.—.

Archiv f. zeichnende Künste, herausg. v. Naumann. 16 Jahrgänge in 7 Bänden mit Tafeln 1855—70 (statt M. 145.—) M. 75.—.

Mehr ist von dieser bes. für Kupferstich-Kunde wertvollen Zeitschrift nicht erschienen.

Passavant, Le Peintre Graveur. 46 Bde. gr. 8°. br. M. 54.—.

Thienemann, Leben u. Wirken J. E. Ridingers nebst Verzeichn. s. Kupferstiche. M. 3 Nachträgen. M. 11.70.

Weigel, R. Kunstlagerkatalog, 35 Teile in 5 Bänden, geb. M. 40.—.

Seiner Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit halber ein Nachschlagebuch von bleibendem Wert.

Wibiral, Iconographie d'Antoine van Dyck. 1877. M. 12.—.

*) Vollständ. Verzeichnis kunstwissenschaftl. Werke aus dem Verlag von

J. A. Barth in **Leipzig**

kostenfrei.

Hildebrandt's Aquarelle

Erdreise 31 Bl., Europa 14 Bl., Neue Folge 20 Bl. Einzeln 12 M., von 6 Bl. an **nur 9 M.** Mappe 20 M. — Verzeichnis gratis.

Neue Radirungen:

B. Mannfeld, Das Wetterhorn (1890) 20 M. **Heidelberg** u. **Köln** à 40 M., zus. 70 M. **Meissen** u. **Limburg** à 40 M., zus. 70 M. **Aachen, Breslau, Danzig** und **Erfurt, Loreley** u. **Rheingrafenstein** à 20 M. **Marienburg** 30 M. **Merseburg** 12 M.

W. Feldmann, Burg Hohenzollern (1890) 15 M., **Burg Elz** (1890) u. **Rudelsburg** à 15 M.

R. Kolitz, Gefecht bei Vendôme, radirt von **H. Kohnert** (1890) 20 M.

Rembrandt, Selbstbildnis, radirt von **W. Ziegler** (1890) 15 M.

Illustr. Verzeichnis mit Angabe d. Frühdrucke gratis. Zu beziehen durch jede Kunst- u. Buchdlg.

Verlag von **Raimund Mitscher, Berlin S. 14.**

Der Pariser Salon

in Originalphotografien von

Ad. Braun & Co. in **Dornach.**

Imperialf. M 12.—, Royalf. M. 4.80, Cabinetf. M. 1.— bis jetzt 3400 Nos.

Vollständiger Miniaturkatalog

zum Bestellen der fertigen Blätter (nicht verkäuflich) durch die Kunsthandlung **Hugo Grosser** in **Leipzig.** Allein. Vertret. v. **Ad. Braun & Co.**

Ed. Hanslick,
Vom Musikalisch-Schönen.
Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst.
7. Aufl. geh. M. 3.—, Halbfrz. M. 4.50.

E. Polko,
Musikalische Märchen.
Neue, durchgesehene Ausgabe in 2 Bänden, vornehm geb. je M. 6.—, einzeln käuflich.
Mit Titelbildern von R. Poetzelberger und von Wartenberg Esmarch.
Prospekte kostenfrei durch
Johann Ambrosius Barth i. Leipzig.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte
von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.

Oelgemälde.

Zu verkaufen ein **Jacob Ruisdael, Waldlandschaft** mit Monogramm, 82 cm breit, 63 cm hoch. — Offerten unter **J. G. 8821** an **Rudolf Mosse, Berlin S. W.**

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Im Verlage von Louis Ehlermann in Dresden erschienen:

Avenarius, Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850. 2. verm. u. verb. Aufl., stilgemäß gebunden 7 M. 50 Pf. Klaus Groth (Kieler Zeitung): „Die Arbeit eines entschlossenen, unabhängigen Mannes von Geschmack und Urteil! . . Beiden (Avenarius und Theodor Storm) gemeinsam ist die Wahrhaftigkeit der Überzeugung, ohne Rücksicht und Vorsicht nur das aufzunehmen, was sie für vorzüglich halten, und eine gewichtige Regel: das Fernhalten aller leeren Phrase, aller jener weichlich schmachtenden Reimereien, die ihr Gedeihen in den Blumenlesen weniger dem Urteil der Urteilsfähigen, als der Rücksicht aufs Anthologieen-konsumirende Geschlecht der Backfische verdanken. Es ist ein Buch, das jahrelang vorhält, ein Extrakt aus den schönsten Blüten, die inniges deutsches Gemüt seit dreißig Jahren in allen Gauen aus dem Herzblut hat wachsen machen." Vom Fels zum Meer: „Der Vergleich mit den landläufig zusammengestoppelten Anthologieen wäre eine Beleidigung für diese Sammlung. Es ist ein literarhistorisches Werk im eminenten Sinne. . . Wie spiegelt es den Charakter der lyrischen und lyrisch-epischen Dichtung in den letzten drei Jahrzehnten! Zugleich ist das Buch eine Quelle reinsten und erfrischendsten Genusses und namentlich für den mit der modernen Literatur Vertrauten auch eine scharfe Kritik." Franz Muncker (Münchner Allgem. Ztg.): „Für die ästhetische Trefflichkeit bürgt schon der Name des Herausgebers der außerordentlich reiche und gediegene Inhalt wird den billigen Beurteiler vollauf befriedigen." Schwäbischer Merkur: „Als ‚Natur' könnte man das bezeichnen, wonach Avenarius gegriffen; gesunde, werdende Natur um uns her und in uns; und wir stehen nicht an, sein Buch als höchst bedeutsam hervorragend zu bezeichnen."

Avenarius, Wandern und Werden. Gedichte. Brosch. 4 M., eleg. geb. 5 M. H. Keck (Deutsches Literaturblatt): „Sie packen, sie lassen nicht wieder los, sie erwärmen und erheben. . . Da gebären sich aus empfindungsstarker Brust die ergreifendsten Melodieen, da klingt Weh und Wonne im Herzen des Hörers wieder. . . Das ist echte, goldene Poesie! Da haben wir einen Künstler von Gottes Gnaden!"

Avenarius, Die Kinder von Wohldorf. Geb. 2 M., eleg. geb. 2 M. 50 Pf. Deutsche Presse (Max Koch): „Avenarius' Dichtung und der Beifall, den sie findet, kann geradezu als ein Maßstab angesehen werden, wie weit der verbildete Geschmack des Publikums noch dem Eindruck einfacher Schönheit zugänglich ist." Literarischer Merkur (Prof. Lederer): „In anmutigstem Gewande ein Büchlein, welches den Leser wie Nachtigallenschlag neben Zeisig- und Spatzengezwitscher berührt. . . Avenarius hat mit seinen „Kindern von Wohldorf" ein Ganzes und Schönes geschaffen. Es ist mehr ein erhabenes lyrisches Gedicht, als ein Epos. Man kann sich das Lied von der Macht des Gesanges kaum in vollendeterer Darstellung denken." Die Gesellschaft (M. G. Conrad): „Es ist ein herrlicher Meistersang von der Macht genialer Menschenliebe über das verkümmerte Alltagsvolk, den Ferdinand Avenarius in diesem hehren Spielmannsliede anstimmt." Romanzeitung (O. v. Leixner): „Die Dichtung enthält entzückend schöne, innige Stellen voll Gemütsammut. Ich lege sie allen warmen Menschen an das Herz." Blätter f. lit. Unterhaltung (Ernst Ziel): „„Die Kinder von Wohldorf" verdienen die allgemeinste Beachtung."

Digitized by Google

Aus Studienmappen deutscher Meister.

F. von Defregger.

Verlag von C. T. Wiskott in Breslau.

Buch- und Kunstverlag.

Für den Weihnachtstisch

Aus Studienmappen deutscher Meister.
Erschienen sind: Ludwig Knaus, Franz v. Defregger, Adolf Menzel, F. Geselschap, Werner Schuch, Eduard Grützner. à 12 Mark.
In Vorbereitung: Paul Meyerheim, und Anton v. Werner.

Kommet zu mir von Heinrich Hofmann, 25 Mark.

Sprechsaal Berliner Bilder von C. W. Allers, 20 Mark.

Ein Skizzenbuch von Fedor Flinzer, 2,50 Mark.

Segnender Christus von Heinrich Hofmann, Heliogravüre, Blattgröße 80 zu 110 Cm. 15 Mark.
In Vorbereitung ist **Jesus u. die Samariterin**, Heliogravüre, Blattgröße und Preis wie beim Christus.

König Nobel von Julius Lohmeyer u. Fedor Flinzer, 6 Mark.

Der Thierstruwwelpeter von Julius Lohmeyer u. Fedor Flinzer, 4,50 Mark.

Des Kindes Wunderhorn, Alte Kinder-Reime mit Bildern von Fedor Flinzer, 4,50 Mark.

Weihnachten in Lied und Bild von August Meer u. Ernst Pessler, Gesang und Klavierbegleitung von Bernhard Kothe, 4,50 Mark.

Blumen und Lieder von Johannes Stauffacher, in eleganter Mappe 4 Mark.

Obige vorzüglich schön ausgestatteten Werke meines Verlages empfehle ich der besonderen Berücksichtigung bei Weihnachtseinkäufen.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig.**

Die
hieroglyphischen Schriftzeichen der Aegypter
von **Georg Ebers.**

55 S. gr. 8°. Titel und Umschlag mit fünffarbiger Einfassung. Titel doppelseitig mit bunten Hieroglyphen. Der Text mit dreifarbiger Einfassung, mehrfarbigen Kopfleisten und bunten Initialen.

Geheftet 2 M. 50 Pf. In verziertem Pappband 3 M.

Der Meister der deutschen Aegyptiologie hat auf unsere Bitte eine kurze Geschichte der Bilderschrift der Aegypter und ihrer Entzifferung niedergeschrieben, welche nebst der knapp gezeichneten Skizze der Grundelemente, aus denen sich das hieroglyphische Schriftsystem zusammensetzt, weiteren Kreisen willkommen sein und das Verständnis für die Gruppirung der Zeichen eröffnen wird. Den Schluss der vornehm ausgestatteten Schrift bildet ein Verzeichnis der nach dem Inhalte in Gruppen geordneten Hieroglyphen.

Neueste illustrierte Briefmarken-Album's
zu 75 Pf., 1, 1½, 5, 6, 7½, 9, 15 und 36 Mark.
Echte Briefmarken billigst. Preiskurant gratis. Katalog 1889 75 Pf.
Zu beziehen durch ALWIN ZSCHIESCHE u. alle Buchhandlungen
Leipzig u. Naumburg a. d. S.

Hochsommer.
Gedichte von **A. Leschivo.** — Eleg. geb. m. Gold 4 M. 50 Pf.
Post: In diesen Gedichten spricht sich neben leidenschaftlicher Glut eine nicht gewöhnliche Tiefe der Empfindung aus .... Dem Adel der Form und dem hie und da fast berauschenden Schwung der Sprache entspricht ein seltener Reichtum der Gedanken ..... **Blätter für liter. Unterhaltung:** Jede Seelenstimmung, deren ein gesunder, kraftvoller Geist fähig ist, finde in den formschönen Liedern ein harmonisches Echo ...., Alles, was die Dichterin sagt, ist von Begeisterung getragen für das Schöne, Große, Gute ...., nicht gekünstelt, nicht gemacht, und darum nie matt, halt- oder inhaltlos .....

Liebe und Leidenschaft.
Eine phantastische Dichtung von **A. Leschivo.** — Eleg. geb. m. Gold 3 M.
Rhein. Curier: Das Buch ist mit hoher Begeisterung und poetischem Schwung geschrieben und giebt zum Denken reichen Anlaß ..... **Archiv:** Obwohl das Thema hochlyrisch, hält sich das Gedicht doch von allem Süßlichen und Phrasenhaften fern ..... **Neue poetische Blätter:** Der Leser muß sich in die phantastische Welt hineinleben, um den ganzen Reiz dieser dichterischen Verkörperung seelischer Vorgänge, die farbenreiche Lebendigkeit und dramatische Anschaulichkeit der Darstellung und die Tiefe der psychologischen Auffassung zur Genüge anzuerkennen .....
Hinstorffsche Hofbuchhandlung, Verlagsconto Wismar.

PÄDAGOGISCHE
MUSIKSCHULE
v. Wera von Mertschinsky
Dresden, Struvestr. 15p.
Unterricht in Klavier, Violine, Violoncello, Chor- u. Sologesang, Musikgeschichte, Harmonie- und Kompositionslehre, Ensemblespiel.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Protectorin
J. K. H. Grossherzogin
Luise von Baden
Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

PHOTOGRAPHIE.
Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. Grösstes Lager von Trocken-Platten, Utensilien und Chemikalien zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

Grosse
Antiquitäten-Ausstellung
im Kunstauktionshaus,
Rindermarkt 2, München.
täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr
(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr)
geöffnet. Eintritt frei.
Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.
Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Musikalien-
Saiten- und Instrumenten-Handlung,
REPARATUR-ANSTALT
mech. Kunstwerke und Harmoniums:
EMIL KOHSER,
Musiklehrer für Harmonium.
Beste und billigste Bezugsquelle für Musikwerke mit Stahlplatten, Meliphons, Manopan, Herophon, „Monochord", Zithern, sowie sämtl. Streichinstrumente.
DRESDEN-A., Johannesstrasse 6.

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

5. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Bunt oder einfarbig?*

Die Verfechter der Anschauung, daß die Bildnerei sich einzig mit der Form zu beschäftigen habe, waren in den letzten Jahren einigermaßen ins Gedränge gekommen. Wenigstens wurde überall mit großer Lebhaftigkeit gestritten, ob uns die farblose Plastik nicht etwas schuldig bleibe und ob das bildnerische Kunstwerk nicht Form und Farbe vereinigen könne. An kräftigen Beweismitteln fehlte es auf beiden Seiten nicht, und die Entscheidung schien schließlich Geschmackssache. Heute ist es wieder ziemlich ruhig geworden. Umso eher wird an Stelle gefühlsmäßiger Empörung oder Begeisterung die ruhige Erwägung treten können.

Eins der beliebtesten Schlagwörter der vergangenen Zeit war das von der Wiederbelebung der antiken Polychromie, deren Dasein aus Spuren von Farbe an alten Bildwerken und mancherlei anderen Dingen gefolgert wurde. Es brauchte unsern Geschmack — wenn ihm die Farbe in der Plastik sonst zuwider wäre — keineswegs zu bestimmen, daß Griechen und Andere ihre Bildwerke vielfarbig zu bemalen pflegten. Ohne Zweifel gäbe es aber der Bemalungstheorie eine kräftige Stütze. Was um Alles in der Welt beweisen denn aber — und wären es auch hundert — antike Statuen mit Farbenresten, oder geschichtliche Überlieferungen von polychromen Werken? Nichts, als daß im Altertum auch bemalt ist, wie heute bemalt wird, und in der Renaissancekunst bemalt wurde. Oder was ergiebt der Nachweis farbiger Giebelfelder und bunter oder goldelfenbeinerner Kultusfiguren? Wie kann man Schöpfungen, die dekorativen und anderen Gesetzen unterlagen, ins Feld führen, wo es sich um die Kunst im Ganzen handelt, also auch um Werke, die, ohne Beziehung zur Umgebung, rein um ihrer selbst Willen da sind?

Ganz anders läge die Sache, wenn man die Frage bejahen müßte: haben die Griechen den höchsten Ausdruck in der Kunst nur mit Hilfe der Farbe erreichen zu können geglaubt? Davon kann aber nicht die Rede sein. Man braucht nur die spitzigen Bemerkungen des Plinius über die Statuenbemaler zu lesen, oder im Lucian zu blättern, um einzusehen, daß die gepriesenen Bildwerke des Altertums weiß waren; — daß bemalte Statuen aufgenommen wurden wie jetzt — als Experimente, die wohl einmal leidlich gelingen können, ohne jedoch Regeln zu ergeben.

Beiseite also mit den Gründen, die uns die antiquarische Forschung bieten soll, um die Bemalungstheorie zu rechtfertigen. Vielleicht giebt es aber andere, bessere? Wir wollen sehen. —

Wenn es wahr wäre, daß der ästhetische Reiz eines Bildwerks durch die Farbe erhöht würde, so hätte die farblose Plastik ihre Aufgabe nicht ganz erfüllt, sie wäre ein — achtungswerter Irrtum. Wir hätten das absonderliche Schauspiel, daß eine Kunst zu beispielloser Blüte gelangt wäre, wie im Alterum und der Renaissance, ohne ihre eigentliche Ausdrucksweise klar erkannt zu haben. Diese Konsequenz erscheint zwar selbst den Verteidigern der Polychromie zu stark, und man spricht darum zuweilen, duldsam und etwas unlogisch, von einem friedlichen Nebeneinander beider Richtungen — sie ergiebt sich aber mit Notwendigkeit. Welches ist denn nun eigentlich die Aufgabe der Plastik, der Kunst überhaupt? Sieht man von den untergeordneten Tendenzen ab, die sich jeweilig der Kunst bemächtigen, so läßt sich aus den mannigfaltigen Bestrebungen nur das ableiten, daß sie uns zu der Welt voller Mängel und Hemmung

* Wir unterbreiten diesen Aufsatz zur Eröffnung eines Meinungsaustausches — denken also auch die Verfechter eines ihm entgegengesetzten Standpunktes zu Gehör zu bringen. K.-L.

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

der Lebensfreude gleichsam als Ergänzung eine andere schafft, in der jede angeschlagene Empfindung voll ausklingen kann. Die Freude am Kunstwerk erschiene danach fest wie ein Sich-Versetzen in eine vollkommenere Welt, eine Befreiung von der Misere der an Störungen reichen Wirklichkeit.

Aus diesem ergäbe sich folgerichtig, daß die Kunst niemals ein Interesse daran haben kann, mit der Wirklichkeit *verwechselt* zu werden.

Vielmehr ist die klare Erkenntnis: wir haben es mit einem Kunstwerk zu thun — Vorbedingung jeder Freude am Kunstschönen! Wir sehen denn auch wirklich, daß alle Künste, deren Werke gleichsam in Wettbewerb mit der Natur treten, eine Grenzlinie um sich herum ziehen. Sie bedeutet: hier beginnt mein Reich.

Die Poesie thut es im Reim und Rhythmus usw., die Malerei ist durch die Flächendarstellung geschützt, und die Bildnerei verzichtet auf die Farbe. Was bliebe ihr auch sonst übrig, um ihre Werke deutlich als Werke von Menschenhand hinzustellen. Daß sie auch in bemaltem Zustande eigentlich mit der Natur verwechselt werden könnten, daß Jemand in Versuchung käme, sie für wirkliche zu halten, soll damit selbstverständlich nicht gesagt sein. Nur daß sie eben *weniger* den Eindruck von Kunstwerken machen würden, als den von Gebilden der entsprechenden Wirklichkeit. Davon aber, wie grundverschieden die beiden sind, haben wir erst jüngst in Erdmanns Aufsatz gelesen.

Der Verzicht auf die Farbe ist also schon aus den allgemeinen Grundlagen der Kunst zu entwickeln. Das wäre eine Erklärung gegen die Polychromie. Zugegeben, daß sie stark nach Spekulation schmeckt. Vielleicht kommen wir auch zum Ziel, wenn wir uns ein Schema von den Entstehungsbedingungen der Plastik machen, oder gar mit reinen Zweckmäßigkeitsgründen.

Es liegt nahe, daß die ersten Bildwerke — vermutlich Götterbilder — bemalt waren. Einmal entsprach das einfach der Erscheinung, alsdann war es auch bequem, dem grobzugehauenen Holzklotz durch Malen von Augen, Haar und Lippen eine plumpe Menschenähnlichkeit zu geben. Vergleichung mit der Natur ließ aber gleichwohl erkennen, daß das nur eine vorläufige Täuschung sei. So suchte man mehr und mehr auch der Form gerecht zu werden, und verminderte mit zunehmender Geschicklichkeit darin die zuerst grell bunte — damals notwendige Farbe.

Die Art des Arbeitens nun, die bedingte, daß der Künstler zunächst sein Augenmerk nur auf die Form richtete, brachte es mit sich, daß er bald empfand, wie auch der absoluten Form ein großer Reiz innewohne, und daß die Farbe, die, wo keine Form vorhanden war, solche hingeheuchelt hatte, nun die durchgebildete Form, wie man sagt, tot schlug, also durch ihren starken sinnlichen Reiz von ihr ablenkte.

Ein Vorteil, den die Farbe bot, bestand in der größeren Naturähnlichkeit. Man mußte aber unbedingt bald einsehen, daß diese Naturähnlichkeit ein Danaergeschenk war, denn sie forderte zur Vergleichung mit der Natur heraus. In solchem Wettstreit konnte die Kunst nur kläglich unterliegen. Wie uns an einem Leichnam die Form des Lebens ohne seinen Inhalt erschreckt, so würde sie es im ganz natürlichen Kunstwerk thun. So war es rein zweckmäßig, wenn sich die Plastik auf ein Gebiet zurückzog, auf welchem sie nicht mit der Natur zusammentraf: das that sie, indem sie der Farbe entsagte. Es gab hierfür aber noch mehrere Ursachen. Von vielen sei nur derer gedacht, die im Stilgefühl begründet sind, in demjenigen Stilgefühl, das volle Übereinstimmung verlangt zwischen der Art und Weise — sagen wir Auffassung — eines Kunstwerks, und dem Material, in dem es vorgeführt wird. Ein Künstler, der ein Bildwerk in Marmor schuf, mußte notwendig schon bei der ganzen Anordnung seiner Figur, der Eigenart des schwerzubehandelnden und in freien Massen doch zerbrechlichen Steines, durch größere Geschlossenheit usw. Rechnung tragen. Er mußte anders arbeiten, wenn die Figur in widerstandsfähigerer Bronze, anders wenn sie in leichtem zähen Holz ausgeführt werden sollte.

Umgekehrt verstand man also gewisse Darstellungsbedingungen nur, wenn man auch das Material erkannte, in dem das Werk dargestellt war. Aus dieser Wechselbeziehung zwischen beiden bildete sich jenes Stilgefühl. Es verlangt, daß wir am plastischen Kunstwerk sofort sehen: das ist Holz, Bronze, Marmor. Durch eine Bemalung würde die notwendige Einheit des Materials aber völlig zerrissen, die jedesmal andere Behandlungsweise, die einen nicht unwesentlichen Faktor der Freude am Kunstwerk mit abgiebt, verdeckt.

Man würde noch auf vielerlei Wegen zum gleichen Schluß kommen. Man hat die Feunde der Polychromie nicht ohne Berechtigung auf das Wachsfigurenkabinet als letzte Forderung ihrer Grundsätze verwiesen. Hat, wie Feldmann in der „Gartenlaube", betont, daß die Farbe ja gar nichts rein den Dingen anhaftendes sei, sondern von ihrer ganzen Umgebung mit Licht und Luft abhängt, und nur zusammen mit ihnen — wie durch die Malerei — übertragen werden könnte. Es ließe sich hinzufügen, daß die Bemalung ohne Zweifel alsbald eine bedenkliche Verrohung der bildnerischen Formengebung im Gefolge haben müsse, — und Anderes mehr.

Alles das sind aber untergeordnete Fragen gegen die eine: Ist eine vermehrte „Naturähnlichkeit" der Bildwerke in der Richtung der Illusion hin wünschenswert oder nicht? Und die mußte verneint werden. Hier gilt es, je größer diese Art von „Natürlichkeit", umso lebloser das Bildwerk!

Mehr Duldung als der vollen Bemalung könnte man vielleicht noch der Tönung entgegenbringen. Der leichten harmonischen Färbung der Bildwerke, die sich damit begnügt, nur andeutender Weise zu verfahren. Hier fällt ja die Vergleichung mit der Natur weg und braucht die Einheit des Materials nicht gestört zu werden. Wenn überhaupt irgend wo, so liegen die Erfolge der Polychromie auf diesem Gebiete. Gleichwohl giebt es kaum ein anschaulicheres Mittel, um sich von der Formen aufhebenden Eigenschaft der Farbe zu überzeugen, als solch eine versuchte Tönung. Sie sei allen Verehrern der bunten Plastik ernstlich empfohlen. Man nehme nur einmal eine einfache Büste, und gebe ihr zuförderst einen andeutenden Fleischton. Mit einem Schlage erscheint der ganze Kopf leer. Nichtssagende Augenhöhlen starren uns an; wo uns schöne Formen ent-

Digitized by Google

zückten, da finden wir nur noch stumpfe Massen. Also weiter — zunächst das Haar gefärbt, dann Augen und Lippen. Da stehen plötzlich die Töne ohne Übergang neben einander, und Nichts ist da, was sie recht zusammenhalten will. Die Tiefen des Gesichts — Falten, Nasenlöcher, Lippen usw. — geben vermöge des stark reflektirenden Materials keine rechten Schatten. Wir müssen also hineinmalen. Kurz und gut, man mag sich stemmen wie man will: es giebt kein Aufhaltens mehr. Bald steht man vor einem Werk, das, auf Kosten der Form — in einer gewissen Beleuchtung bestenfalls recht nett wirkt, in jeder andern aber als eine leblose Masse, mit herausfallenden Farbenlinien und Flecken. Wenn auch in beschränkterem Maße als bei der vollen Bemalung gelten also auch hier die Einwände, die gegen die letztere zu erheben sind.

Sprachen wir bisher von Schattenseiten der Bemalung, so wäre es billig, nunmehr auch einer Lichtseite zu gedenken.

Bemalte Kunstwerke werden, meint man, dem Verständnis des Volks näher stehen als farblose. Das klingt glaublich! Gewiß ist, daß der Verzicht auf die Farbe der Bildnerei heutzutage nur ein kleines Publikum läßt. Wird diesem doch damit der einfachste Wertmesser künstlerischer Leistungen — der Vergleich mit der Natur — genommen. Sind aber die vorgebrachten Bedenken gerechtfertigt, so wäre es doch wohl besser, daß man das Publikum zu ändern suchte, als die Kunst.

Die Bildnerei hat an Boden verloren. Ja! Aber nicht ihrer Farblosigkeit wegen, sondern weil sie sich in ihrer Formensprache dem Volksbewußtsein entfremdet hat. Das Volk spricht Deutsch, aber kein Griechisch, und am allerwenigsten jenes tote Schriftgriechisch, das jene Klassizisten sich zurecht gemacht haben, die unter den Bildhauern immer noch das große Heer bilden. Erkennt das die Plastik mehr und mehr, so kann das Verlorene bald wieder eingebracht werden.

Friedrich Ostermann.

Rundschau.

Allgemeineres.

* **„Zur Nationalökonomie des Talents"** schreibt Robert Hessen (Dtschld. 5) einen Aufsatz, der sich wieder einmal gegen die Philisterweisheit wendet, wahres Genie „bräche sich Bahn". „Diese Eigenschaften, die ihren Träger von vornherein mit seiner Umgebung im weitesten Sinn in Widerspruch bringen, als eine Bürgschaft des Erfolges anzusehen, das heißt doch, vom Lauf der Welt eine überaus kindliche Vorstellung hegen. Den Ansprüchen der Alltäglichkeit bald zu genügen und bald zu trotzen, bald von der Stumpfheit, bald vom Neid gehindert, jetzt in der Enge sich hinzufristen und doch das gelobte Land, den allein möglichen Nährboden für die angeborene, geheimste Fähigkeit nicht aus den Augen zu verlieren, ihn aufzusuchen und zu erobern, welch ein Wirrsal von Kampf, Entsagung und Enttäuschung. Wer wenig reizbar seinen Kopf sofort in das erste beste vorgehaltene Joch steckt, um sein Leben lang zufrieden daran zu schleppen, neigt dazu, dieses passive Sichbeschränken als einen Sieg seiner Enthaltsamkeit und seines Pflichtgefühls hinzustellen, und fühlt sich gar geschmeichelt, wenn andere den Weg zum Ziel nicht finden, wenn sie unterwegs straucheln und versinken. Wie gewisse Neger in Afrika glauben, daß alle Affen eigentlich sprechen könnten und es nur aus Schlauheit unterließen, weil sie sonst von den Herren der Schöpfung zu härteren Dienstleistungen herangezogen werden könnten, ebenso möchten jene Leute uns mitunter einbilden, daß alle Menschen vorzüglich schreiben oder malen könnten, daß aber nur die Schriftsteller und Maler unbescheiden und pflichtvergessen genug dazu seien, um dann für diesen Mangel an Ernst und für die Vernachlässigung «praktischer» Berufsarten mit allen gebührenden Torturen bestraft zu werden. Es ist natürlich, daß dieser Gedanke der großen Menge und insonderheit allen selbstgefälligen Philistern außerordentlich zusagt. Nicht nur haben sie einem Grabbe gegenüber fortan einen Rechtsgrund zu jeder Art von Geringschätzung, sondern sie haben auch die wohlthuende Verpflichtung, für jeden von seinesgleichen die Polizei zu spielen, um ihn seinem verdienten Schicksal möglichst früh zu überantworten. Genies natürlich sind ausgenommen, doch braucht man für sie erst recht nicht zu sorgen, da sie sich ja regelmäßig «Bahn brechen». Sie springen fix und fertig, mit einem Stempel zwischen den Schulterblättern, auf den Schild und haben Erfolg beim ersten Versuch. Und wenn sie nicht gleich Erfolg haben, so werden doch ihre Werke mit Sicherheit im Nachlaß gefunden, wie die Beispiele von Heinrich von Kleist, Claude Tillier und anderen so glänzend darthun, — man hat also den Genuß der Sache, ohne dafür irgend eine Aufwendung gemacht zu haben, was wirtschaftlich der denkbar gesündeste Gesichtspunkt ist, den es geben kann. Ja, es empfiehlt sich vielleicht sogar, das Genie, nachdem es als solches bereits erkannt war, möglichst zu mißhandeln, weil meistens bei solchen Gelegenheiten etwas Neues und Interessantes herausspringt; denn Druck erzeugt Kraft. Welch eine Fülle von Anregungen verdankt nicht allein Dostojewski seinem Aufenthalt in Sibirien und der Sträflingsjacke, die er da trug. Wie mancher wird es schon bedauert haben, daß Deutschland eine ähnliche Folterkammer so großartigen Stiles nicht besitzt. Zwar ein humoristisches Talent, Fritz Reuter, ist auch in unseren Festungen großgezogen worden; aber das ist viel zu wenig. Und gesetzt auch, daß ein Versuchstier gelegentlich erliegt, — nun, wie sagte doch die Köchin, als sie den Aal lebendig abzog: «Die Tierchen sind das schon gewöhnt.»

Nur im Heer, in der Verwaltung und wohl auch an der Börse ist es Regel, daß man nach Begabung sucht, daß man sie fördert, indem man ihr Aufgaben stellt und die richtigen Eindrücke zuführt. Auch werden schon seit einiger Zeit talentirte Maler nach Rom geschickt, wo die Deutschen zu Ende vorigen Jahrhunderts Asmus Carstens, den Wiedererwecker ihrer Kunst, verhungern ließen. Aber im Reich der Dichtung? Da liegen allenfalls die Zeitungen gleich Spinnen auf der Lauer, um irgend ein junges Blut

Digitized by Google

möglichst schnell und für ein Billiges auszusaugen. Wie mancher irrt umher, sich selber ein Rätsel, um die entscheidende Anregung zu empfangen, wenn er längst gebrochen ist, wenn er nicht mehr vollbringen kann, wozu er berufen ist. Robuste Naturen, ausgestattet mit einem Selbstgefühl, das aller Vernichtungsversuche spottet, werden wohl durchdringen, nachdem ihnen die einzige Eigenschaft, die sie lebensfähig erhielt, von allen Seiten zum schwersten Vorwurf gemacht worden war. Zartere, mit Allem ausgerüstet, außer mit der Gabe, sich vorzudrängen, werden gern und doch verzweifelt das Feld der Mittelmäßigkeit räumen, die ihre Ellbogen braucht und die Welt fortan mit ihren ledernen Späßen langweilen darf. So kann man sagen: Wenige kommen zum Ziel, weil sie Genies sind, — manche, obgleich sie es sind, — die allermeisten gehen daran zu Grunde, daß sie es sind. Schiller aber «brach sich Bahn» nicht etwa, weil er als Genie sich Bahn brechen mußte. Sein Genie war ganz im Gegenteil der Grund, weshalb er dem Schiffbruch so nahe kam. Er brach sich Bahn, weil Frau von Wolzogen ihn für dreiviertel Jahr auf ihr Gut nahm, weil der alte Körner ihm, als die Not wieder einmal ihren Gipfel erreicht hatte, hochherzig seine Gastfreundschaft und seine Börse anbot, weil eine schlichte Bürgersfrau, jedenfalls eine der rührendsten Gestalten unserer Literaturgeschichte, ihn von seinen drückendsten Mannheimer Schulden erlöste, ihm die Abreise aus Mannheim ermöglichte, endlich weil der Herzog von Augustenburg ihm ganz unerwartet für eine Reihe von Jahren ein Gehalt aussetzte, damit er seinen poetischen Beschäftigungen treu bleiben könnte. Aus diesen vier Gründen haben wir einen Schiller. Hätte er kein Genie besessen, so hätte nichts im Wege gestanden, daß er ein zufriedener und erfolgreicher königlich württembergischer Militärarzt blieb. Da er Genie besaß, war seine Existenz aufs höchste gefährdet; er hatte alle Anwartschaft, zu Grunde zu gehen, und wäre mit Sicherheit zu Grunde gegangen, wenn nicht jene vier Menschen sich zufällig auf «Kunstpolitik» verstanden hätten, gerade so, wie der kaltsinnige und glatte Freiherr von Dalberg, der in Schiller nichts weiter sah, als eine schätzenswerte, mit Geschick und Selbstsucht auszunützende Kraft für sein Institut, sich nicht darauf verstand und das Deutsche Reich sich noch heute nicht darauf versteht. Denn wohlgemerkt, der Schiller, um den es sich handelte, war nicht der Klassiker, den eine hundertjährige Kritik augenfällig gemacht hat, es war nicht einmal ein allgemein anerkannter, es war ein vielfach mit der größten Gehässigkeit angegriffener junger Autor und bedeutete in keinem Fall mehr, als Heinrich von Kleist bedeutete, da er sich das Leben nahm, das ihm die Nation ja doch nicht gönnte. Ja, Schiller war, als Frau von Wolzogen Kunstpolitik mit ihm zu treiben begann, kaum versprechender, als Grabbe."

„Wenn man für die Entwicklung junger Talente nicht sorgen will, wenn die große kunstfeindliche Partei mit ihrem Grundsatz recht behielte, daß dem Talent der bitterste Kampf ums Dasein aufzudringen sei, — sollten nicht doch Vorkehrungen getroffen werden, um mindestens das Sichten der jungen Kräfte zu erleichtern, die einen zum Schweigen zu bringen, die andern ans Tageslicht zu ziehen? Ein Bild ist sofort zu beurteilen, sobald es fertig ist, ein Drama ist niemals zu beurteilen, sobald es fertig, sondern immer erst, nachdem es aufgeführt ist. Ja, man kann sagen, daß die besten Dramen (ganz besonders die französischen) immer erst während der Proben fertig werden, wie auch «Durchs Ohr» von Jordan erst während der Proben seine besten Einfälle und seine jetzige Gestalt gewann. Und weiter: wer hat ein größeres Publikum, unsere Museen oder unsere Theater? Wer wirkt eindringlicher, direkter und wiederholter auf die Erziehung der Menge, auf ihren Geschmack, auf die Läuterung ihrer Sitten und ihres Urteils, die Malerei oder die Dramatik? Es ist wohl keine Frage, welche Schale hier sinken würde, und dennoch legt derselbe Staat, der aus irgend welchen Gründen es gelernt hat, für seine Künstler zu sorgen, die Hände in den Schoß gegenüber seinen Dichtern? Man komme mir nicht mit Karl von Holtei. Das Beispiel ist ja allerdings entlastend. Bereits im zarten Alter von achtzig Lenzen erhielt der Verdiente einen Zuschuß von 4000 Mark jährlich, so daß es ihm ganz unmöglich wurde, Hungers zu sterben. Aber man kann doch nicht ewig von dieser einen Großthat zehren. Wir leben nicht in Frankreich, wo ein Augier mit sechzig Jahren die Feder ruhig beiseite legen durfte, um nicht eines Tages mit eigenen, alternden Fingern den Glanz seines Namens zu verwischen. Auch bei uns sollte kein Dichter in weißem Haar etwas anderes zu schreiben gezwungen sein, als seine Erinnerungen. Aber in einem Volk, das eine Ehrenpflicht weder gegen seine jungen, noch seine ergrauten Talente kennt, wo Frau Sorge mit ihrer Hetzpeitsche hinter dem Rücken unserer Lieblinge und Veteranen der Poesie ihren Platz hat, da wird eine völlig veränderte, nein, eine ganz neue «Kunstpolitik» eingeschlagen werden müssen, sollen wir vor kommenden Jahrhunderten besser dastehen, als das vergangene vor uns."

Dichtung.

* **Neuere Lyrik. II.** — Die Gedichte von Peter Cornelius (Leipzig, Kahnt), des Komponisten der Opern „Barbier von Bagdad", „Cid" und „Gunlöd", erscheinen mit einem Vorworte von Adolf Stern, — 16 Jahre nach dem Tode ihres Verfassers. Es ist das Bild eines tief liebenswürdigen Menschen, das uns der Herausgeber entwirft, und eines Künstlers, dem sein Beruf so sehr oberstes Lebensbedürfnis war, daß wir ihn immer bereit sehen, die Behaglichkeit materiell gesicherten Hinlebens zu opfern, wenn er die Schwungkraft der Seele in der Luft spießbürgerlicher Dumpfheit erlahmen fühlt.

Die ganze Zurichtung der Sammlung, auch daß ihr das Bildnis des Verfassers vorgeheftet ist, macht auf dieses Buch eigen aufmerksam. Man ist gespannt, erhofft sich einen hohen Genuß — vielleicht gar — wenn es ein lyrischer Stern wäre! ... Wie wenige glänzen ihrer noch am literarischen Himmel, nachdem nun auch Storm und Keller dahin sind!

Peter Cornelius erweist sich auch in seinen Gedichten als die gemütvolle Natur, wie sie die einleitende Skizze uns vergegenwärtigt. Er scheint wie geschaffen zum Dichten: ist weich, begeistert, gläubig, innig, hat Humor und verfügt über eine Virtuosität in Handhabung der dichterischen Technik, die oft ans Erstaunliche grenzt. Weitaus die größere Menge

Digitized by Google

seiner Gedichte ist den Empfindungen für das geliebte Weib gewidmet, eine erhebliche Anzahl behandelt Gelegentliches an Personen, liedmäßige Themen allgemeinen Inhaltes finden sich, einiges von balladischem Charakter, sehr spärlich liefert den Stoff das Naturgefühl. Immer verraten seine Gedichte die geistige Tiefe und Weitschau eines echten Poeten.

Aber Cornelius ist mehr ein reflektirender als schauender Dichter, sein Gestalten ist mehr künstlerisches Ordnen, als Verkörpern. Nur in einem Gedicht scheint mir nach der letzteren Richtung hin etwas sehr schönes geleistet, es ist wohl in seinen beiden ersten Teilen das bedeutendste der Sammlung überhaupt; ich komme weiter unten darauf zurück. Die größere Mehrzahl der übrigen weist nach dem anderen Pol dichterischer Schaffensweise, deren Gestalten lediglich im künstlerischen Ordnen beruht. Der dichterische Gedanke wird scharf auf seine Pointe herausgearbeitet, oder nach Art eines musikalischen Themas variirt und glossirt — es wird ihm eine „Weise" ersonnen. Besonders Gedichte der letzteren Gattung enthält das Buch in großer Zahl.

Seltener finden sich Nummern der folgenden Art, wo lediglich das Gefühl sich ausströmen will, ohne eine andere Fessel anzuerkennen, als die rhythmische Ordnung:

Es giebt so Stunden, wo mir weich ums Herz,
Wo Mut und Zorn und Witz die Waffen strecken,
Die sonst mir kühnlich helfen, treue Recken,
Mich durchzukämpfen durch des Lebens Schmerz.
Dann sehn mich Laub und Blumen traulich an,
An denen ich oft kalt vorübergehe,
Als sprächen sie: „Vertraue mir Dein Wehe
Erzähl' uns alles, was man Dir gethan."
Wie der verlorne Sohn, der nackt und bloß
Zur Heimat kehrt auf wildverwirrten Wegen,
Möcht ich das müde Haupt dann reuig legen
Der alten Mutter Erde in den Schoß.

Viele Gedichte sind ausgezeichnet durch liebenswürdige Schalkhaftigkeit, andere durch hohen Schwung der Gedanken; allen gemeinsam ist eine Melodik, die oft an die besten Muster erinnert, wie z. B. der stolze Schritt des Beethoven-Hymnus an die Pracht des Bürgerschen Hohenlieds gemahnt.

Als das vornehmste Gedicht der Sammlung dürfte aber das obenerwähnte, „Terzinen" übertitelte zu betrachten sein, dessen Schluß nur anders hätte gewendet werden müssen, er spitzt die schöne Erfindung zu störend absichtlich zu. Es sei mir vergönnt, dieses Meisterstück poetischer Imagination hier einmal kurz zu skizziren:

Der Künstler fühlt sich voller Jubel über ein Werk, das ihm soeben gelungen, er ist in die Sommernacht hinausgetreten, um abseits vom Menschengewühl die Feier seiner Brust durchzukosten. Da dringen die Klänge des Beethovenschen C-moll Andantes an sein Ohr, von ihrem Zauber hingenommen versinkt er in Träumerei. Ein Flüstern in seiner Nähe läßt ihn auflauschen — „solch ein leises Klagen, daß in der Brust die Seele ihm erbebt". Am anderen Ende der Bank sieht er ein altes graues Männlein sitzen, das die Welt um sich her vergessend in lautem Hader mit sich selber begriffen scheint: „Weicht ihr Töne! Was verhöhnt ihr mich! Habe ich nicht auch dem Wahren und Schönen nachgestrebt aus innerster Seele? Habe ich Mühe und Arbeit je gescheut? Und nie ist mir Vollendetes gelungen! Möchte mein Leben bei diesen Klängen dahinfließen und kein Gott mich zu neuer Thätigkeit erwecken; dann lebte ich ewig, müßte ich ewig siegen, und ewig würde mir doch der Lorbeer versagt bleiben!" . . . Der Greis erhebt sich und verschwindet in die Nacht.

Das Antlitz des Alten war dem Dichter bekannt vorgekommen. Wo war er ihm doch begegnet? Er folgt seiner Spur, und verwundert sieht er ihn in einem stillen Gäßchen Halt machen an dem nämlichen Hause, dahin der Dichter selber in Jugendtagen oft in froher Hast die Tritte gelenkt. Der Greis kniet nieder. In eine Ecke gedrängt lauscht der Dichter mit ahnungsvollem Herzen. — Die nun folgenden Verse gehören zu den schönsten des Gedichtes, sie mögen hier wörtlich eine Stelle finden. Der Alte beginnt:

„O blickt noch einmal von der Himmelsdecke
Ihr Sterne nieder auf ein altes Herz,
Eh es mit ewger Nacht der Rasen decke.

Hier, wo in jugendselgem Liebesscherz
Ich einen Engel götterfroh umfaßte,
Hier lasset enden, enden hier den Schmerz.

Hier, wo in Erdenseligkeit ich praßte,
Nehmt die Erinnerung aus dem alten Hirn,
Daß sie nicht ewig auf der Seele laste!

Hier, Parze, brich entzwei den mürben Zwirn,
Doch wie die Asche laß mein Sein zerstieben,
Weckt mich nicht neu auf anderem Gestirn.

Denn lebt ich ewig, müßt' ich ewig lieben
Und stets nur sie, und würde ewiglich
Von ihrem Herzen grausam doch vertrieben!"

Er sprach's und schwieg und weinte bitterlich,
Zur Erde nieder ward mein Knie gezwungen,
Ein Weh im tiefsten Herzen fühlte ich,
Als wär' die reinste Saite mir gesprungen.

Der Dichter hat sich in die Schenke begeben, wo er, einsam an einem Tische sitzend, dem eben Erlebten nachsinnt. Plötzlich fährt er erschrocken von seinem Stuhle. Sitzt ihm gegenüber nicht der Greis und blickt ihn mit den trocknen, ausgeweinten Augen an? Mitleid ergreift ihn, er will zu dem Verlassenen, ihm die Rechte schütteln, sein Glas mit ihm teilen. Er eilt auf ihn zu — Entsetzen! — er steht seinem eigenem Spiegelbilde gegenüber; das Glas entsinkt seiner Hand; der Schwarm der Gäste stimmt ein schallendes Gelächter an.

Das war nun nicht nötig! kann man angesichts dieser Wendung nur sagen; die Entpuppung konnte wohl diskreter geschehen; aber abgesehen von diesem Mißgriff muß das Gedicht wohl zu den schönsten gezählt werden, die die neuere Lyrik aufzuweisen hat. —

Johann Friedrich Lahmann liefert mit seinen „Gesängen und Balladen" (Bremen, Heinsius) eine kräftige Talentprobe, der aber noch mancherlei Spuren der Unreife anhaften; von einem Gedicht „Romanze", das wohl jüngeren Jahren entstammt und in dem beispielsweise eine Zeile vorkommt wie:

„Einstieß er sein'm Roß die Sporen"

will ich dabei ganz absehen. Für die dichterische Begabung des Verfassers zeugen vornehmlich die beiden größeren Gedichte der Sammlung: „Auf den Tod Kaiser Friedrichs" und „Der Maler", die hinsichtlich der Konzeption, teilweise auch der sprachlichen Behandlung und dichterischen Ausgestaltung große Anerkennung verdienen. Namentlich bildet das erste der genannten Gedichte, eine Ode, obwohl sie nicht immer frei von rhetorischem Schwulst ist, einen schönen Beleg für das dichterische Sprachgefühl des Verfassers und die Schaukraft seiner Phantasie; so heißt es u. a. einmal vom Genius, daß er dahinfährt auf der „wallenden Ewigkeit", und treffend wird der Tod „der furchtbare Wegelagerer" genannt.

Ein kleines Gedicht der Sammlung, das beginnt: „Holder Wünsche leicht gefiedert Völkchen u. s. w." läßt am deutlichsten eine Klippe erkennen, vor der sich der Verfasser zu hüten hätte. Er ist leicht in Gefahr, dichterische Anschaulichkeit mit bloßer Bildmalerei zu verwechseln; das bloß Methaphorische zu selbstständiger Bildlichkeit zu entwickeln, so daß es den

Digitized by Google

dichterischen Grundgedanken erstickt. Der Dichter will nämlich sagen: Das ungefiederte Völkchen kaum geborener Wünsche ruhte unter dem Fittich der Nacht, als der Tag wie ein Geier herabstieß und die zarte Brut hinwürgte. Dieses dichterische Vergleichsbild (das übrigens für sich allein ohnehin schon keinen Stoff für ein Gedicht abgeben konnte) verarbeitet der Verfasser nun zu einem ganzen Gemälde und erzählt u. a. vom Geier:

„Und nun würgt er hin die armen Kleinen,
Schrecklich schlagend die gesträubten Schwingen,
Wiegt sie hin, mit blut'gen Fängen krallend,
Hackend mit den gierig scharfen Bissen (?).
Von dem Schmause voll, doch nicht gesättigt,
Hebt er träge sich und ruht im Fluge,
Späht herab mit mörderischen Blicken —

Das ist dann keine Poesie, sondern Phantasiespielerei.

Ulrich Klein.

Theater.

* **Dramatische Literatur. IV.** — Geschichtliche Dramen. Die landesübliche Geringschätzung des historischen Dramas vermag ich so wenig zu teilen, daß ich einige ketzerische Zweifel habe, ob die künftige Blüte unseres Dramas in der Darstellung zeitgenössischer oder geschichtlicher Stoffe ihren Schwerpunkt finden wird. Aber fürs erste wird man an diese Gattung noch mit bescheidenen Ansprüchen herantreten müssen, weil unserer Zeit die feste Abgeschlossenheit und Einheitlichkeit der eigenen Gesittung und Sittlichkeit fehlt, die die unerläßliche Vorbedingung dichterischer Objektivirung von vergangenen Ereignissen ist. Nur über einen Punkt darf die Nachgiebigkeit schlechterdings nicht hinaus: das zum mindesten muß man verlangen, daß der Dichter seinem Werke irgend etwas Persönliches und darum Interessirendes zu geben vermöge.

Da sind wir aber gleich an der unfruchtbarsten Stelle dieser traurigen Sandwüste. Ich mag es begreifen, daß sich jemand in die Welt eines großen Geistes der Vergangenheit einlebt und sich ihr rückhaltslos hingiebt; aber ich werde es nie und nimmer verstehen, wenn er dieser Welt von neuem einen künstlerischen Ausdruck zu geben versucht, den der originale Besitzer, den ein so viel größerer Mann bereits in vollkommen erschöpfender und mustergiltiger Weise geschaffen hat. Das ist dann eben ein Zeichen des nüchternsten Dilettantismus.

Ich greife zwei bezeichnende Beispiele heraus. Karl Wilhelm Geißlers „Phaëton" (Cöthen 1889, Schettlers Erben) und noch weiter seine „Iphigenie in Delphi" (Leipzig, Dr. Carl) sind durchaus auf den Ton der Goetheschen Dramen der italienischen Zeit gestimmt. Das darin zutage tretende Menschenideal ist ganz das gleiche, und Sprache und Form schließen sich an das Muster so eng an, daß der Anfang von „Iphigenie in Delphi":

Voll heißen Danks, Apoll, betrete ich die Schwelle
Des weitberühmten Tempels deiner Größe . . .

wie ein andrer Text zu wohlbekannten Noten klingt:

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines . . .
Tret' ich. . . .

Irgend eine noch so leise eigene Färbung habe ich beim besten Willen nicht entdecken können; und wenn nun Geißler den Vergleich mit Goethe so laut herausfordert, so mag er es sich selbst zuschreiben, wenn er dabei vollkommen abfällt, und wenn man selbst an manchem leidlich Gelungenem achselzuckend vorübergeht. Wollte er aber zu „Iphigenie in Tauris" eine in gleichem Geiste gehaltene Fortsetzung schreiben, so muß er sich sagen lassen, daß dies ebenso unnötig wie unmöglich ist.

Doch sind solche Werke bei weitem nicht die schlimmsten, denn Geißler hat sich wenigstens in Goethes Denk- und Anschauungsweise wirklich und ehrlich hineingelebt. Wo aber anstelle dessen die mechanische Nachahmung fremder Vorbilder, eine Art dramatischer Buchdruckerpresse, tritt, — da hört aller Spaß auf. Peter Lohmann hat einen fast 500 Seiten starken Band „Geschichtsdramen" (Leipzig 1890, J. J. Weber, 3. Auflage) veröffentlicht, der (außer einem „modernen" Jambendrama) acht solcher Erzeugnisse enthält. Ein schöner Kosmopolitismus zeichnet sie aus — Masaniello, Appius Claudius, der unvermeidliche Esser und der Schmied in Ruhla stehen da friedlich nebeneinander — und eine schöne Pietät gegen die verflossene pathetische Jambentragödie. Nun denke man sie sich der hinreißenden Leidenschaft Schillers beraubt, seine flammende Sprache in trostlose Nüchternheit übertragen, um so nüchterner, als der anspruchsvolle Faltenwurf gemachten Schwunges ist, seinen quellenden Reichtum in eine fabrikmäßige Rezeptirkunst verwandelt, — und man kann sich etwa vorstellen, wie angenehm das Schnurren der Lohmannschen Dramenspindel klingt.

Die Anlage dieser Zeitschrift wie dieser Berichte verhindern mich gleicherweise, auf diese Gattung von Literatur des genaueren einzugehen, und so werde ich vielleicht dem einen oder andern Werke manche Anerkennung schuldig bleiben, die es im einzelnen verdienen mag. A. Weimars „Viktoria Accoramboni" (Leipzig 1890, Breitkopf und Härtel) ist mit Sorgfalt gearbeitet, aber ganz und gar kalt. Karl Biesendahls „Der Stern des Korsen" (Berlin 1890, Lüstenöder, i. K.) besitzt theatralisches Geschick, Ferd. Friedlands „Sejans Tod" (Dresden, Pierson) Lebendigkeit der Bewegung. Das beste unter diesen Werken scheint mir Fr. von Hindersins „Alexander" (Leipzig 1890, Naumann) zu sein, der eine hübsche Fähigkeit der Charakterisirung mit unleugbarem Farbenreichtum verbindet.

Aber als wirklich beachtenswert vermag ich von allem, was mir vorliegt, nur zwei Dramen anzusehen, das eine von einem Dichter des alten, das andere von einem des jüngsten Schlages. Ich meine Hans Herrigs „Columbus" (Berlin, Luckhardt) und Franz Helds „Ein Fest auf der Bastille" (Berlin, Rosenbaum und Hart). An sich besteht natürlich zwischen einem „Columbus", „Alexander" oder „Napoleon" gar kein Unterschied. Was aber Herrigs Werk vor den andern auszeichnet, ist das Pathos und die Bedeutung der Gedanken, die er in seinem Helden verkörpert. Soweit diese Schriftsteller den Leser über das ärmlichste Interesse, das der Dramatiker zu erregen vermag, über das rohe Interesse an der Handlung, hinauszuführen vermögen, erregen sie eine aus historisch-wissenschaftlicher Neugier und aus Freude an bunten Bildern gemischte Teilnahme. Sie sind unfähig, durch die Verbindung des Geschichtlich-Besonderen und des Allgemein-Menschlichen jene Wirkungen zu erreichen, die allen großen Geschichtsdramen zu eigen sind. Hindersins „Alexander" ist nicht mehr, als eine recht ansprechende Dramatisirung der wohlbekannten Aventüren des Mazedonierkönigs. Biesendahl hat sich der eigentlichen Aufgabe durch eine Äußerlichkeit entzogen, indem er (wie auch Bleibtreu thut), seinem Korsen etwas Mystisch-Visionäres giebt, das nur ein größter Dichter zu verinnerlichen imstande wäre. Das ist Herrigs Vorzug, daß er den entscheidenden Punkt sicher erkennt und seinen Columbus mit Bewußtsein zum Vertreter der herben Tragik des Entdeckerschicksals gemacht hat. Er ist freilich als Künstler nicht bedeutend genug, um dieses Problems ganz Herr werden zu können; es wird zu viel von ihm im Stücke gesprochen, als daß es selbst lebendig zu uns sprechen könnte. Aber auch in dieser niedrigeren Form verfehlt die ernste und nachdrückliche

Digitized by Google

Betonung des großen Gedankens ihre Wirkung nicht; und dies im Vereine mit einer tüchtigen Technik und einer guten Sprache sichert dem Werke eine ehrliche Achtung.

Helds „Sturm auf die Bastille" ist von ganz abweichendem Typus. Es ermangelt eines Helden, es richtet sich auf die Erzeugung einer Stimmung. Das Stück ist als Vorspiel zu einer Revolutions-Trilogie „Massen" gedacht und soll zu ihr, so viel ich sehe, in ganz demselben Verhältnisse stehen, wie „Wallensteins Lager" zu dem Gesamtwerke. Nun sind die vom Dichter angewandten Mittel im allgemeinen etwas kraß und zu absichtlich; aber in dem ganzen liegt frisches Leben und wirkliche Kraft, persönliche wie dichterische, die nicht gleichgiltig lassen kann. Und was die Hauptsache ist: obwohl der Dichter manchmal Dinge darzustellen hatte, die unserer skeptischen Weisheit leicht als hohle Phrasen erscheinen (wie die Schicksale unglücklicher Bastillengefangener), obwohl wir in den Geist der beginnenden Revolution heut wahrhaftig nicht leicht hineinzuversetzen sind, — die angestrebte Stimmung ist in der That erreicht und ein geeigneter Canevas geschaffen, von dem sich nun eine bestimmte Zeichnung abheben kann. Darum wird man dies Stück mit Freude und Anteil lesen, und mit Erwartung darf man dem größeren Ganzen entgegensehen. Albert Dresdner.

*** Wichtigere Aufführungen von Schauspielen. IV.** — Anzengruber und Rosegger sind heute an dieser Stelle zu erwähnen. Anzengrubers „Hand und Herz" wurde auf dem Berliner „Deutschen Theater" gegeben. „Katharina Weller hatte vor Jahren dem hübschen, verführerischen Jörg Friedner, der den Satan im Leibe hatte, sich hingegeben. Jörg ist ein Philosoph nach seiner Art. An der Geschichte seiner Schwester, die von einem vornehmen Herrn verführt wurde, der die «Ehre» der gekränkten Familie durch Gold wieder heil machte, so daß Zufriedenheit in die Familie einkehrte und seine Schwester mit dem moralischen Defekt noch einen Mann bekam, mit dem sie als geachtete Hausfrau glücklich lebte, hat er gelernt, daß man in der Welt nach dem goldenen Löffel zugreifen müsse. Denn die Menschen sind einmal ein Gesindel, ein verrottetes Gesindel. Katharina, eines reichen Bauern Tochter, wurde nun Jörgs Frau, sein goldener Löffel. Als ihr Gut durchgebracht war, verlegte sich Jörg auf den Schwindel. Er war ungeschickt und kam ins Zuchthaus. Katharina verließ den heimatlichen Kanton und flüchtete in ein fremdes Thal. Dort verdingte sie sich als Dienstbote. Der reiche, brave Weller lernt sie kennen und lieben; ihre Vergangenheit ist unbekannt geblieben; auch ihr Herz wendet sich dem jungen Weller zu. Wie ein Himmelsschein in die Finsternis ihres bekümmerten Lebens fällt diese neue Liebe; schwach ist das Menschenherz und die Hoffnung so beredt, wenn das Herz sich zwischen Angst und Vertrauen Trost zuspricht. Auch Katharina überredet sich, in glücklicher Stunde verbrennt sie ihren Trauschein und macht ihrem Weller nur ein halbes Geständnis. Sie sei verlobt gewesen, sie war unerfahren und habe gefehlt. Daß sie sich vermählte, daß ihr Mann im Zuchthaus lebe, verschwieg sie, in der Furcht, ihr Glück zu zerstören, in der Hoffnung, daß der entlassene Sträfling sie doch nicht finden werde. So wurde sie Wellers Frau. Aber die Erde ist klein, und der entlassene Sträfling Jörg findet sein Weib. Wieder soll sie sein goldener Löffel werden — sie solle zu ihm zurückkehren, denn nichts habe sie voraus vor dem Zuchthäusler, da auf ihre That, die Bigamie, das Menschenrecht gleichfalls das Zuchthaus gesetzt habe. Entsetzen faßt das unglückliche Weib; ihr vergangenes Leben zieht in schreckhafter Deutlichkeit vor ihrer Seele vorüber; ihr inneres Grauen reizt und erbittert den Jörg Friedner, dem vormals die Weiber nicht widerstanden; und als Weller, der Gatte, das Zimmer betritt, da enthüllt Jörg die ganze Wahrheit. Seine Wut hat sich gekühlt, und Weller und Käthe stehen vor dem Abgrund; und da kommt ein Bettelmönch ins Haus, der jüngste des Klosters, ein gläubiger Mann und schließt die Thüre hinter sich mit den Segensworten: Gelobt sei Jesus Christus! und Friede sei mit Euch! Amen! Das ist eine der kühnsten, dramatisch bewegtesten Szenen, die Anzengruber überhaupt gelungen ist. Katharina in ihrer Not wendet sich an den Mönch; sein Trost ist der Trost der Kirche und erweckt neue Bitterkeit in Katharinas Seele. Der Mönch ist indessen nicht im Buchstabenglauben erstarrt. Ego te absolvo spricht er über Katharinens Haupt und heißt sie scheiden von beiden Männern. In der heimlichen Nacht soll sie das Haus verlassen. In derselben Nacht hat Weller den Jörg, der halb trunken und frech ihn aufs Bitterste gefoltert hat, getötet, wie man einen bissigen Hund tötet. Katharina aber ist bei ihrer Flucht in den Bergen verunglückt. Ein blöder Knecht, Hans, der ihr mit hündischer Treue ergeben ist, wollte ihre Flucht verhindern, sie rang mit ihm und stürzte in den Abgrund. Anzengrubers durchaus schriftdeutsch verfaßtes Trauerspiel war in Berlin so gut wie neu. Es ist ja auch in Wien verschollen, nachdem es im früheren Stadttheater unter Laube ohne Glück aufgeführt worden war. Wie damals, hat auch jetzt ein Teil der zünftigen Kritik wieder den Vorwurf erhoben: Ja, diese Bauern sprechen alle, wie die geschulten Philosophen. Daran liegt es nicht, daß das Trauerspiel auch diesmal nicht siegreich durchdrang. In Wahrheit mag manche Tirade unrealistisch sein, die Empfindungen aber, aus denen die Worte geboren wurden, sind schließlich so einfacher, so elementarer Natur, daß sie Bauern, wie herrische Städter, gleichmäßig bewegen." So Schönhoff, der von dem Werke einen überaus starken Eindruck empfangen hat, obwohl er „leicht zu überschauende künstlerische Schwächen" ohne Weiteres zugiebt. „Ein loses dramatisches Gefüge, willkürliche Absichtlichkeit in manchem Charakterbild statt straffer Ausführung und Neigung zu grüblerischer Synthese seines Stoffes, wo plastische Anschaulichkeit stärkere Beweiskraft hätte, das sind die großen Schwächen einer Dichtung, in der Anzengrubers Geist den höchsten Flug nahm, den er zu nehmen fähig war." — Roseggers Volksschauspiel „Am Tage des Gerichts" kam in Prag zur Erstaufführung. „Rosegger könnte als Dramatiker die Erbschaft Anzengrubers antreten. In einem an das Publikum gerichteten Prolog erklärte er, daß es ihm nicht darum zu thun war, ein kunstvolles Drama zu schreiben, er habe nur den Drang empfunden, ein schlichtes Bild aus ernstem Leben, ein Schicksal, wie es fast jeder Tag bringt, auf der Bühne vorzuführen. Ein Bauernbursch, der mit seiner Familie als Fremdling in der Gemeinde scheel angesehen wird und allerhand Plackereien und Verfolgungen erdulden muß, hat das Unglück, beim Wildern einen Oberförster zu erschießen, allerdings im Stande der Notwehr. Er wird des Mordes angeklagt, leugnet aber die That und erst, als die Wittwe des Oberförsters halb und halb zu seinen Gunsten aussagt und nachdem sie erklärt hat, für die Frau und die Kinder des Angeklagten sorgen zu wollen, falls dieser verurteilt würde, stürzt ihr der Unglückliche zu Füßen mit dem Ausrufe: Du bist die Einzige, die barmherzig mit mir ist, Du, der ich Dein Liebstes ermordet habe. Der Mörder wird zum Tode verurteilt. Das Stück erhält sozialpolitischen Charakter dadurch, daß es sich um die Zuständigkeitsfrage handelt. Am schwächsten ist der im Gefängnisse spielende zweite Akt, der eigentlich nicht im Zusammenhange mit der Handlung steht und den Gang derselben nur aufhält. Desto glänzender gestalten sich jedoch der

Digitized by Google

dritte und vierte Akt, die ein bedeutendes dramatisches Talent des Dichters bekunden."

Musik.

* Über **die Operette** heißt es in einem Berliner Musikbrief der „Kölnischen Zeitung": „Als ein Vermächtnis des durch und durch verfaulten dritten französischen Kaiserreiches hat die moderne Operette, als deren Vater der Deutsch-Franzose Offenbach anzusehen ist, Alles, was uns durch Erziehung und Bildung lieb und geheiligt gewesen ist, in den Kot geschleift. Einen Teil seiner Ideale büßte unser Volk unter dem Einflusse dieses von Gewissenlosigkeit, Frivolität und leider auch von unleugbarem Talent gezeugten Wechselbalges ein; der Boden, auf welchem bei uns seit einigen Jahrzehnten das französische Unsittendrama so üppig wuchert und seine zerstörende Kraft gegen die edleren Seiten deutschen Volkscharakters übt, ist nur allzureichlich gedüngt worden durch die von Lüsternheit strotzenden Burlesken und Satiren, die unter den gefälligen Formen der Musik wie schleichendes Gift in das Herz des deutschen Volkes eindrangen. Wie verhängnisvoll die Herrschaft der Operette geworden ist, beweist die einfache Thatsache, daß vor einem Vierteljahrhundert in wirklich guter Gesellschaft und in der anständigen Familie von dem Besuche eines Operettentheaters nicht gesprochen wurde, während heute kaum noch eine Mutter Anstand nimmt, mit ganz oder halb erwachsenen Töchtern sich die Zwei- und Eindeutigkeiten schlüpfriger und unsinniger Operetten und Theaterstücke anzuhören und anzusehen. Die öffentliche Schamhaftigkeit hat gelitten, und das ist ein schlimmes Zeichen für den Niedergang der Sittlichkeit aller Gesellschaftsklassen. Es ist wahr, Offenbach ist so sehr Franzose geworden, daß Anfangs seine Ausdrucksformen jene Anmut angenommen hatten, welche selbst die Gemeinheit dem flüchtigen Blick weniger häßlich erscheinen läßt, ihr sogar vorübergehend für Unkundige einen gewissen Reiz verleiht; erst später gab er sich unverhüllter, und unter den Händen seiner Nachahmer wurde diese beschönigende Hülle vollends abgestreift und das ungeratene Musenkind stellte sich in seiner ganzen öden Plattheit und plumpen Zotenhaftigkeit dar. Der Einfluß, den dieses Afterkunstwerk in allen Volksschichten ausgeübt hat, ist entsetzlich. Wo ist das Volkslied, wo sind die lieblichen Weisen der klassischen Opern geblieben, die einstens Allgemeingut waren? Sie sind verdrängt worden durch die Gassenhauer der Operette, die vom Theater her wie eine musikalische Wasserpest sich überall dorthin verbreiten, wo man Musik für das Volk macht. Schon die Jugend vermag so das tönende Gift einzusaugen, das nur allzufrüh ihre Sinne reizt, und die Verrohung der Gemüter, gegen die einst die holde Blüte unseres Volksliedes ein wirksames Schutzmittel bot, findet in den frechen Texten und Melodien dieser Tingeltangelweisen kräftige Nahrung." Zu leugnen ist glücklicher Weise kaum noch, daß die Operette, wie sie hier geschildert wird, in Deutschland ihre Blütezeit hinter sich hat.

* Zur Errichtung eines **zweiten Opernhauses in Berlin** ist nunmehr eine „Aufforderung" von den Trägern des Gedankens ausgearbeitet worden. Aus ihr ersehen wir, daß schon die polizeiliche Genehmigung zu einem Bau zwischen Potsdamer Platz und Potsdamer Brücke erteilt worden ist. Angelo Neumann soll an die Spitze des neuen Unternehmens treten — er beteiligt sich sogar daran mit einer bedeutenden Summe. Das Unternehmen ist als „Volksoper" gedacht und soll bei außerordentlich billigen Durchschnittspreisen das Musikdrama, die große Oper, die Spieloper und dabei Feerie und Ballet pflegen. Weiter heißt es: „Ebenso wie auf die vorzügliche Lage Bedacht genommen ist, wird auch alles aufgeboten werden, einen monumentalen Prachtbau für das Theater zu errichten und die besten, berühmtesten Kräfte für die Oper heranzuziehen, die sich als ein Musterinstitut der Metropole Deutschlands würdig zeigen soll. Aus Patriotismus hervorgegangen, getragen von der Liebe zur Kunst, auf fester finanzieller Grundlage, soll es dem Publikum helfen, das zu erreichen, was es seit Jahren herbeigewünscht: die zweite Oper in Berlin."

* Ein **„Freies Konzerthaus"** — Concert indépendant — ist in Paris als Gegenstück zu der „Freien Bühne" gegründet worden. In den „unabhängigen Konzerten" sollen nur solche moderne Werke gespielt werden, die in Folge ihrer neuen Form oder ihrer ungewöhnlichen Art von den sonstigen Bühnen und Konzertsälen derzeit ausgeschlossen sind. Es handelt sich also um ein Opern- und Konzertunternehmen für modernste Musik.

Bildende Künste.

* Eine große **internationale Kunstausstellung** plant der Verein Berliner Künstler zur Feier seines 50-jährigen Bestehens für den Sommer 1891. Zu den Kosten giebt 25000 M. der Verein, 25000 M. der Staat. Das Protektorat hat die Kaiserin Friedrich übernommen. Auf der Ausstellung werden sich auch besondere Abteilungen für illustrirte Prachtwerke sowie für künstlerisch ausgeführte Fächer und für Diplome und Adressen befinden. In allen künstlerisch hervorragenden Städten sollen besondere Zentralstellen mit eigenen Kommissionen gebildet werden. Die in großen und kleinen goldenen Medaillen, sowie in Ehrendiplomen und in ehrenvollen Erwähnungen bestehenden Auszeichnungen werden durch ein internationales Preisgericht verliehen werden. — In der entscheidenden Sitzung des Vereins wurde zugleich beschlossen, zur 50-jährigen Jubelfeier eine illustrirte Festschrift herauszugeben. Möge dem Verein gelingen, was der Akademie nicht gelang; bessere Aussichten hat er jedenfalls.

* **Zur Reform der Kunstausstellungen** giebt O. J. Bierbaum in der „Münchn. Kunst" (42) wieder einmal einige Beiträge in der Form von Wünschen, die, wie die Dinge liegen, wohl noch eine gute Weile „fromm" bleiben werden. Man solle doch die Kunst-Markthalle von der Kunst-Ausstellung mehr trennen, als man es thut — „trop de marchandise!" habe Herr Roll dieses Jahr in München gesagt (in München sogar, nicht etwa nur in Berlin): die Menge anmutigen Spielwerks verwirre den Blick für schlichte Größe, die fertigen Zunftmeister vertreten den Zugang den Strebenden, den Eigenartigen. „Jury, werde hart!" An weiteren Forderungen stellt Birnbaum auf: „Anordnung nach Nationen, — wenigstens für das Bedeutende; was Deutschland angeht womöglich Anordnung nach Städten. Wäre es nicht sehr interessant gewesen, wenn wir in nahem Nebeneinander geschlossen hätten sehen können, was München in seinen Besten kann und dann Weimar, Düsseldorf, — Berlin?

Nicht empfehlenswert erscheint mir auch die völlige Absonderung der graphischen Künste. Das dekorativ Mißliche des Schwarz und Weiß neben dem Farbigen kommt wenig in Betracht. Klinger z. B. neben Böcklin, und unter den schottischen Malern die schottischen Radirer.

Und dann das Hängen im einzelnen. Mir scheint, als ob die diesmalige Hängekommission nach dem schier unmöglichen Grundsatze vorgegangen wäre, ein Allgemeinbild von möglichster Ausgeglichenheit zu schaffen, jeden Saal in einen Gesamtton zu bringen. Aber das ist ein vergebliches Bemühen. Das Ganze gewinnt nicht, und das einzelne Kunst-

Digitized by Google

werk verliert. Der entgegengesetzte Grundsatz ist so einfach, daß er nicht erörtert zu werden braucht.“

* Über die **modernste Kunstkritik** brachte Perfall in der „Köln. Z.“ (262) als „Nachwort zur Münchener Jahresausstellung“ Betrachtungen, von denen wir Raummangels wegen nicht eher sprechen konnten, die wir aber doch wiedergeben müssen, soll der „Kunstwart“ seiner Aufgabe genügen, die bezeichnendsten Zeugnisse dafür zu sammeln, wie die Denkenden unserer Zeit dem Kunstleben gegenüberstehen.

„Im Anschluß an die glänzenden Erfolge der Münchener Ausstellungen hat eine jüngere Richtung der Kritik, die schon vorher in vereinzelten, sehr begabten, durch die Pariser Schule gegangenen Vertretern sich geltend machte, von München aus wesentlich an Einfluß und Verbreitung gewonnen und zugleich eine schärfere Tonart angenommen. Neben vielem Talent macht sich in dieser Kritik aber leider auch sehr viel wirre Phrasenhaftigkeit geltend, die an die schlimmsten Auswüchse der ästhetischen Kabbalistik der ehemaligen Hegelianer erinnert.

Diese Kritik geht durch dick und dünn mit den modernsten Kunstbestrebungen, und vielfach scheint es, als ob grade die bizarrsten Aeußerungen dieser Bestrebungen den Herrn Kritikern die meiste Begeisterung einflößten. Kennzeichnend ist dabei besonders der polemische Zug dieser Kritiker, der sich nicht bloß etwa gegen die Vertreter älterer Richtungen in Kunst und Kritik wendet, sondern mit Vorliebe sich auch am Publikum, am »Philister« reibt. Darin erkennt man den romantischen Charakter, dem unser ganzes Kunstleben in rascher Strömung entgegentreibt. Es würde zu weit führen, Verwandtschaften und Unterschiede der gleichzeitigen literarischen Strömungen hier näher zu entwickeln. Wir begnügen uns mit der Andeutung, daß auf dem kunstkritischen Gebiet immerhin mehr Geist in feiner geschliffenen Formen geboten wird, als in der noch auf einer wesentlich gröbern Stufe stehenden, nicht selten sogar unmittelbar unsaubern literarischen Kritik ähnlicher Strömung. Die festzustellende Thatsache ist nun, daß diese neuere, jüngere Kritik vielleicht mehr noch als die ausübenden meist sehr nüchtern und besonnen ihr Wollen zum Ausdruck bringenden Künstler von der genialisch-revolutionären Lust zur Jagd nach dem Neuesten erfaßt ist, daß sie nicht als gelassene Richterin dem Werdenden in seinem gährenden Zustande zusieht, sondern sich mitten in dieses gährende Gewoge hineinstürzt. Aus der zwischen den bisherigen und den neugestaltenden Künstlern, zwischen Publikum und Schaffenden stehenden Vermittlerin ist diese Kritik die Bannerträgerin der revolutionirenden Kunst geworden, die sie auf der einen Seite noch besonders anstachelt, während sie auf der andern mit der ganzen Verwegenheit der romantischen Bohème dem Philister im Vorbeisausen Peitschenhiebe versetzt. Für den kühl genießenden geistigen Feinschmecker ist diese frisch-fröhliche Jagd, bei der mancher ungeschickte Reiter auch durch komische Stellungen dem Humor etwas bietet, ein gar nicht uninteressantes Ding. Es giebt auch Leute, die da meinen, aus einer solchen überschäumenden, tollen Wirtschaft komme doch schließlich ein guter Kern heraus, sie hindere jedenfalls die Versumpfung. Wir möchten uns dieser letztern Ansicht um so lieber anschließen, als auch unsere Ueberzeugung dahin geht, daß ein rein verneinendes Beharren auf dem Boden der alten Ästhetik einer durch die ganze Welt gehenden, den Ernst ihres Ringens deutlich offenbarenden Entwicklung gegenüber unhaltbar ist. Allein praktische Erwägungeu sehr ernster Art zwingen uns zu einer anderen Anschauung.

Die Erhöhung der Kunstbildung des Publikums gilt als eine anerkannte Forderung unserer Zeit, der auf der Seite des Publikums ein reges Bedürfnis entspricht. Die Vermehrung des Wohlstandes einerseits, anderseits die großstädtische Entwicklung haben diese Forderungen und Bedürfnisse erzeugt. Eine Förderung der Kunstbildung soll und kann keine nur geschichtlich-ästhetische Belehrung über Museumswerke sein, sondern ihr Ziel ist wesentlich das verständnisvolle Mitleben der zeitgenössischen Kunstentwicklung. Nur durch ein solches Mitleben des Publikums kann diese dauernd gefördert werden. Hierzu aber ist neben der Gelegenheit, in Ausstellungen und Museen das Auge zu üben, die Genußfähigkeit zu bilden, sicherlich die unmittelbare Belehrung durch die modernsten Mittel des Zeitungs- und Zeitschriftenwesens besonders zweckmäßig. Unser Publikum steht bekanntlich der Kunst teils noch völlig fremd gegenüber, teils ist es von Ansichten und Anschauungen erfüllt, die ein unmittelbares Nachempfinden in vielen Fällen ausschließen, weil es aus geschichtlich-wissenschaftlichen Auffassungen heraus in einem völligen Irrtum über Wesentliches und Zufälliges in der bildenden Kunst, über das Wertverhältnis der Technik und namentlich der Schönheit von Farbe, Lid t, Zeichnung an sich und in ihrer Beziehung zu dem zufälligen Gegenstande befangen ist. Dazu gesellt sich der Umstand, daß die moderne Kunstentwicklung, die in Frankreich sich unter der steten Aufmerksamkeit des Publikums in einem jahrelangen Ringen der verschiedenen Strömungen Bahn brach, in Deutschland wenigstens für das dem engern künstlerischen Leben fernstehende Publikum verhältnismäßig plötzlich in die Erscheinung trat. Es ist also nicht zu verwundern, wenn dieses Publikum Erscheinungen, die vielfach eingewurzelten Begriffen, altgewohnten Grundsätzen schroff widersprechen, zweifelnd unklar, ohne Verständnis gegenübersteht. Aber wenn man auch von den breiten Massen absieht, ist es naturgemäß für junge Leute, die erst vor drei oder höchstens fünf Jahren der bildenden Kunst näher traten, mit weniger Schwierigkeiten verknüpft, überzeugte Anhänger einer Entwicklung zu sein, in die sie unmittelbar als Neulinge eintraten, als für jene Kunstkenner und -freunde, die jetzt noch lange nicht Greise sind, sondern in der Vollkraft ihres Lebens stehen, aber ihre künstlerische Erziehung etwa in der ersten Hälfte der siebziger Jahre erhalten haben und denen nunmehr die Pflicht erwächst, zu prüfen, ob hier eine logische Entwicklung vorliegt, die sie als vernünftige Menschen mitleben müssen, oder ob ihnen ein künstlerischer Glaubenswechsel, ein völliger Bruch mit den Überzeugungen der Lehrjahre zugemutet wird.

Diese Schwierigkeiten, die das Laienpublikum sowohl wie eine große Zahl von Kunstfreunden in der modernsten Kunstentwicklung finden, würden, so sollte man meinen, am besten dadurch beseitigt, daß die Kritik es als ihre Hauptaufgabe betrachtet, die geschichtlichen Hergänge, das innere Wesen und Ziel solcher neuesten Kunstbestrebungen zu erklären, mit überzeugender Beredsamkeit den darin gelegenen geistigen Gewinn darzustellen und dabei, wie es in der Natur der Sache gelegen ist, mit objektiver Ruhe die Spreu vom Weizen zu sondern, Eigenartiges und Tiefes von der nachempfindenden Manier zu unterscheiden, Auswüchse als solche zu rügen und absonderliche Seitensprünge oder einseitige Sondererscheinungen von den gründsätzlichen Typen zu trennen.

An die Stelle dieser mühevollen, mancherlei Schwierigkeiten bietenden Weise setzt der Stab der modernsten Kritik die erwähnte Begeisterung mit Ausfällen auf den «Philister», den sie nicht durch ihre glänzenden oder wenigstens für glänzend erachteten Erörterungen belehren will, sondern wegen seines Mangels an genialischer Nachempfindung und künstlerischem Tiefsinn als Feind der neuen Kunst, als Hindernis ihrer gedeihlichen Entwicklung befehdet. In ihrer voraussetzungslosen

Digitized by Google

Begeisterung, die über alle Bedenken und Zweifel mit dem Rufe hinwegsetzt: «Was gestern war, ist tot, nur das Heute hat ein Recht zu leben bis morgen!», hat sie keine Zeit, sich nach langsamer Denkenden umzuschauen, und die nervöse Hast ihres Wesens giebt sich auch in einer Ausdrucksweise kund, die nur für verwandte Seelen berechnet ist. Sie spricht nur mit der künstlerischen Jugend und den kunstfreundlichen Gesinnungsgenossen, bei denen sie desto mehr Ehren zu finden hofft, je kühner sie das Neueste und Äußerste verteidigt und je geistreicher ihre Sprache sich in den seltsamsten Wendungen ergeht. Ganz nach romantischer Art zieht sie auf diese Weise eine Schranke zwischen der «genialen» Welt, die ihre eigne Sprache redet, und der Welt der «Philister», die ihr verhaßt ist. Sie zertrümmert rücksichtslos als wertlose Scherben, was dieser wertvoll war und vor kurzem noch auch allgemein als wertvoll galt; sie stellt sich vor die bizarrsten, am schwersten verständlichen Kunstäußerungen und erklärt dieselben für die erhabensten Schöpfungen, zu deren Verständnis aber der Philister zu dumm sei; sie redet im Namen der Künstler die trotzig herausfordernde Sprache, welche dahin lautet, daß der Philister die neue Kunstweisheit gehorsam hinzunehmen habe oder sich zum Teufel scheren möge, denn diese brauche ihn nicht, sie sei getragen von der Begeisterung der Jungen. Hiermit vermischt sich vielfach eine münchnerische lokalpatriotische Begeisterung, die nicht nur hier und dort vorgekommene Unarten mit Recht zurückweist, sonder auch mit eifersüchtiger Wachsamkeit jeden znr Ordnung ruft, der einen auch nur kleinen Einwand zu machen hat. Sie nimmt die Miene an, als ob diese Münchener Ausstellungen nicht etwa Veranstaltungen seien, welche die neue Kunst dem Publikum zur Beurteilung vorlegen, in denen diese neue Kunst die Probe auf ihre mögliche Volkstümlichkeit machen soll, sondern als ob München die herrschende Kunststadt Deutschlands in dem Sinne sei, daß Münchener Anschauungen eben auch vom ganzen Deutschland als allein maßgebend anzunehmen seien.

Es ergeben sich nun aus dieser Stellung der jüngern Kritik sonderbare und zugleich bedenkliche Zustände. Daß sie Reizbarkeiten hervorrufen und dadurch entgegengesetzte Übertreibungen erzeugen, die wenigstens beim Publikum das Mißtrauen gegen die neue Kunstentwicklung nähren, wollen wir nicht besonders betonen. Viel wichtiger ist es, daß den Künstlern selbst mit diesen Genialitäten nicht genützt wird. Die Mehrzahl der Künstler ist durchaus nicht so überspannt genial, um in diese Verachtung des «Philisters» einzustimmen. Trotz aller günstigen Verkaufslisten ist es eine unleugbare Thatsache, daß gerade die Vertreter der neuesten Kunstrichtung in den meisten Fällen einen sehr schweren Kampf auszufechten haben gegen die noch vorhandenen Vorurteile und ihrer künstlerischen Überzeugung schwere Opfer bringen. Diese Künstler ersehnen nichts anderes als eine Vermittlung zwischen ihnen und dem Publikum durch die Kritik, ihr ständiger Wunsch ist es, daß doch das Publikum ein Verständnis, ein wohlwollendes Interesse für ihre Bestrebungen und Anschauungen durch geeignete Belehrung gewinne. Auf der andern Seite ist nichts verfehlter, als im Publikum überhaupt und zumal in demjenigen der Münchener Ausstellungen nur eine philisterhafte Masse zu sehen. Bei einiger Lebenserfahrung ist es unzweifelhaft, daß neben den Auswüchsen einer Modespielerei mit der Kunst, einem vergnüglichen Getändel mit «hübschen» Bildern in weiten Kreisen der Gebildeten die Anerkennung der Bedeutung der bildenden Kunst für das moderne Geistesleben in immerwährender Zunahme begriffen ist. In notwendiger Folge hat man in diesen Kreisen den Wunsch und die entgegenkommende Gesinnung, über das Wesen und die Berechtigung der modernen Kunstrichtungen belehrt zu werden, sich überzeugen zu lassen. Die daneben laufenden Erfahrungen vom Eigensinn des halbgebildeten sogenannten «persönlichen Geschmacks» ändern an diesen Thatsachen nichts. (Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Zwiegespräche.

1.

„Ein hohes, göttliches Gedicht
Durchlodert meine Seele;
Ich bin mir nur noch sicher nicht
Der Formen, die ich wähle."

Ei, Freund, sind Form und Inhalt nicht
Aus Einem Guß geboren,
Laß ungeschrieben Dein Gedicht:
s'Ist nichts daran verloren.

2.

„Pfui! der alltäglichen Gesichter.
Ihr Realismus macht mir Pein.
Ich will vom Künstler wie vom Dichter
Begeistert und erhoben sein."

Ach, unerkannt vorüberschweben
Die Geister, Freund, Euch, die Ihr rieft:
Ihr werdet sichrer Euch erheben,
Wenn Ihr Euch erst einmal vertieft.

3.

„Sobald wird er nicht wiederkommen,
Der anzugreifen mich gewagt:
Ich hab' ihn tüchtig hergenommen
Und laut die Wahrheit ihm gesagt."

Ei, Freund, wer Recht hat von Euch Beiden
Ist dann ja klar. Gut, daß Ihr's wißt.
Vor Allem muß ich Dich beneiden,
Daß Dir bekannt, was Wahrheit ist.

4.

„Wie kommt's, daß Müllers fade Sänge
Zum dritten Mal schon aufgelegt,
Indeß dies Buch voll hehrer Klänge
Die erste Jahreszahl noch trägt?"

Ach, Freund, ich staune, daß Dich's wundert.
Auflagen giebt es, arm und reich:
Der eine druckt nur ein paar hundert,
Der andre tausend Bücher gleich.

5.

„Folgt lieber doch, als zahme Herden,
Der Klassiker geweihtem Stern,
Anstatt so wild Euch zu geberden,
So unverfroren und modern!"

Ei, Freund, der Klassizisten-Orden
Und Klassiker sind zweierlei.
Wer jemals klassisch ist geworden,
War einmal eigen, neu und frei.

Digitized by Google

6.

„Du lobst doch sonst die neue Richtung
In Malerei, Musik und Dichtung.
Dies Werk gehört doch auch dazu:
Warum denn tadelst nun es Du?“

Ach, Freund, wer Eignes bringt, den lob ich;
Doch eine Richtung nie erhob ich.
Rasch wird die Richtung zum Rezept,
Und Stümper werden mitgeschleppt.

Karl Woermann.

Weihnachtsschau.

Geschichte der deutschen Malerei von H. Janitschek. (Berlin, G. Grote.) — Die vorliegende Geschichte der deutschen Malerei gehört dem großen Sammelwerke „Geschichte der deutschen Kunst“ an, dessen drei erste Bände wir schon gewürdigt haben, wir können sie unbedenklich als den hervorragendsten Teil des ganzen Werkes und als eine überaus wertvolle, grundlegende Arbeit für das behandelte Gebiet bezeichnen. Janitschek hat sich keineswegs begnügt, auf Grund der vorhandenen Gesamt und Einzelwerke eine neue gefällige Zusammenstellung zu liefern. Sein Werk fußt vielmehr vielfach auf den eingehendsten selbständigen Untersuchungen, ferner auf umfassender Kenntnis der besprochenen Gemälde und auf besonnenem, reifen Urteil. Allerdings giebt der Umstand, daß auch die Ergebnisse neuer Forschungen in dem Buche niedergelegt wurden, dem Werke hier und da ein zwiespältiges Gepräge, da jene es nötig machen, eine größere Fülle gelehrter Einzelheiten und Beweise zu bieten, als dem Flusse zusammenfassender Darstellung dienlich ist, und auch der Umstand, daß das Werk während der siebenjährigen Arbeit Janitscheks heftweise erschien, mag insofern ungünstig eingewirkt haben, als der Verfasser trotz besserer Erkenntnis in der Anordnung später keine Änderungen anzubringen vermochte. Noch eine Hauptschwierigkeit entsprang dem Plane des Gesamtwerkes: die Behandlung des Kupferstichs und Holzschnittes, die in der Blütezeit im 16. Jahrhundert kaum von der der Malerei zu trennen ist, wurde in andere Hände gelegt. Wenn trotz aller dieser Schwierigkeiten der Verfasser ein so gediegenes Werk über die deutsche Malerei geschaffen hat, wie wir auch nur annähernd kein zweites besitzen, so erhöht das sein Verdienst in bedeutender Weise. — Selbständige Forschungen Janitscheks bietet vor allem der Teil, der die mittelalterlichen Miniaturen behandelt; der Verfasser untersucht diese genau und sorgfältig und bringt hier die Forschung in der That auf festen, sicheren Boden. Für die folgende Zeit ist es bemerkenswert, daß Janitschek die spätgotische Periode nicht als eine Verfallszeit auffaßt, der eine neue Blüte in der Renaissance folgte, daß er vielmehr eine fortdauernde Entwickelung annimmt: der Schilderung des 15. Jahrhunderts giebt er die Überschrift „Neue Wege zu alten Zielen“, wobei er die neuen Wege durch den Einfluß der niederländischen Künstler erklärt. Ausgezeichnet sind die Schilderungen, die von Dürer, Holbein und Cranach entworfen werden. Bei letzterem werden sehr richtig die selbständigen wertvollen Werke der Frühzeit von den späteren gewerbemäßigen Werkstabildern bei der Beurteilung scharf unterschieden. Überhaupt liegt in der erfolgreichen, kraftvollen Hervorhebung der maßgebenden Künstlerpersönlichkeiten ein großes Verdienst des Buches. Für die folgende Zeit bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts, für die Janitschek wiederum eingehende eigene Forschungen anstellen mußte, hat er die glückliche und fruchtbringende Einteilung der Künstler in Virtuosen und Akademiker eingeführt. Im Schlußkapitel wird die Geschichte der Malerei bis in die Gegenwart weitergeschildert, nicht eingehend zwar, aber die Hauptrichtungen und deren wichtigste Träger scharf und verständnisvoll kennzeichnend.

Ein freier, reicher Geist weht durch das ganze Werk; allenthalben fühlen wir eine starke, selbstdenkende Persönlichkeit, an deren Führerhand wir sicher und vorwärts schreiten. Die Wissenschaft ist durch diese Arbeit Janitscheks um ein großes Stück gefördert, der deutsche Nationalschatz jedem Gebildeten verständlicher Musterbücher um eine hoch bedeutsame Gabe bereichert worden. ⊙

Das Kaiserbuch. Acht Jahrhunderte deutscher Geschichte von Karl d. Gr. bis Maximilian I. Von Dr. Hans Herrig. Mit farbigen Initialen, Randleisten, Tafeln und vielen Abbildungen im Text von Th. Kutschmann. Erster Halbband. (M. 30, Berlin, Rudolf Mückenberger.) — „Ohne Ueberhebung glauben wir sagen zu dürfen, daß bisher ein ähnliches Werk zu ähnlichem Zweck in gleich vollendeter innerer wie äußerer Ausstattung nicht herausgegeben worden ist.“ So erklärt die Verlagsbuchhandlung in ihrem Prospekt. Das Merkwürdige ist: man darf ihr kaum widersprechen. Ob Hans Herrig zur Niederschrift eines fachmännischen Geschichtswerkes der rechte Mann gewesen wäre, darüber würde sich streiten lassen: daß er der rechte Mann war, ein Werk über das mittelalterliche deutsche Kaisertum zu schreiben, das, getragen von herzlicher Begeisterung das Große jener Zeit den Nachkommen mit anschaulicher Kraft vors Auge stelle, ihre Freude am Vaterland zu befruchten, darüber wird von vornherein schwerlich und, nachdem einige Kapitel des Buches zum Leser gesprochen haben, ganz gewiß kein Zweifel obwalten. — Nun zur Ausstattung dieses „Kaiserbuchs“. Zunächst: wir haben einmal ein Prachtwerk, das als Buch behandelt ist, nicht als Sammlung von Bildern mit beigebundenem Text. Was wir bei den Prachtbänden Englands und Frankreichs so häufig und bei den unsern so selten finden: das Format ist stattlich aber doch noch handlich — es ist hier möglich, zu lesen, ohne sich am Leib oder an den Augen einen Schaden zu thun, auch wenn man kein irgendwie besonders zugerichtetes Pult zur Verfügung hat. Von großer, kraftvoller Schrift ferner heben sich die farbigen Initialen leuchtend ab, und wenn Umrahmungen, Zierleisten, ganze Seiten in chronikartiger Ausstattung auftreten, so erscheinen sie kaum als fremde Beigaben, so wirken sie vielmehr doch immer noch als Teile des Ganzen. Daß die guten Zinkographien im Texte doch eben als Zinkographien nach Zeichnungen und die guten Photogravüren eben als Photogravüren nach Zeichnungen erscheinen, während man durch den Charakter der typographischen Ausstattung gestimmt ist, markige alte Holzschnitte sehen zu wollen — es muß mit hingenommen werden, weil es sich nicht vermeiden ließ, es kann hingenommen werden, weil es die angenehme Einheit nur sehr wenigen und diesen nur sehr wenig stören wird. Das „Kaiserbuch“ ist eine höchst erfreuliche Erscheinung, den Schreiber, den Maler und den Verleger ehrend, — mögen sich unsere Wohlhabenden ihrerseits dadurch ehren, daß sie den Band sich kaufen.

Eine Paul Meyerheim-Mappe (M. 12.) ist die neueste in der von Julius Lohmeyer im Verlage von C. T. Wiskott in Berlin herausgegebenen und von uns schon mehrmals empfohlenen Folge von Sammlungen „Aus Studienmappen deutscher Meister“. Sie enthält zehn bisher unveröffentlichte Studien Meyerheims und zwar solche aus den verschiedensten Gebieten der Malerei: Landschaft, Figurenbild, Tierstück, Alles ist vertreten. Der Wunsch, auch dem größeren Publikum zu bieten, was es haben will, „Bilder“ nämlich, hat dazu geführt, bei der Auswahl auf Abgerundetes in den Darstellungen zu sehen — der besondere Reiz des ersten Entwurfs tritt dadnrch da und dort hinter den der Vollendung nahender Werke zurück, ist aber in einigen Blättern auch noch zu finden. Wir dürfen die Mappe zu den besten der Reihe zählen.

Daß der alte Chodowiecki, nachdem er einmal von freundlichen Händen wieder in unsere Zeit geführt worden, nun so viel Glück bei den Leuten macht, ist eines der erfreulichsten Zergnisse für die Gesundung unseres Kunstempfindens. Wir wollen heute aus der ganzen Reihe von Veröffentlichungen, die dem Mann in den letzten Jahren gewidmet wurden, zwei herausgreifen, weil sie uns besonders geeignet scheinen, weitere Kreise mit dem Wiedergewonnenen zu befreunden. „Daniel Chodowiecki, der Peintre-Graveur, im Lichte seiner und unserer Zeit dargestellt“ heißt eine mit ein paar Bildern gut ausgestatte Schrift Ferdinand Meyers (Berlin, R. Mückenberger, M. 6), die nicht den Anspruch anf tiefe wissenschaftliche Forschung erhebt, sondern den, die Teilnahme und das Verständnis für Chodowiecki zu heben — ein Ziel, das sie auch mit unterhaltenden und belehrenden Führergängen

Digitized by Google

erreicht. Von allen dem Meister gewidmeten Bilderwerken scheinen uns zum ersten Nähertreten an Chodowiecki am geeignetsten die beiden bei Mitscher und Röstell in Berlin erschienenen Mappen zu sein: „Chodowiecki“ (je M. 20) — eine „Auswahl nach des Künstlers schönsten Kupferstichen“ „nach den zum Teil sehr seltenen Originalen in Lichtdruck ausgeführt von A. Frisch.“ Hier wird der Maler-Radirer, um den neben Schlüter und Menzel nach Meissoniers Wort die Pariser Berlin beneiden können, in der That in vorzüglich ausgewählten Proben seiner Kunst vorgeführt — die Sammlung konnte, als eine der ersten über Chodowiecki, noch recht aus dem Vollen geschöpft werden.

Allerlei aus A. Hendschels Skizzenmappen. 40 Lichtdrucke von Martin Rommel & Co. in Stuttgart. (M. 15, Frankfurt a. M., M. Hendschel). — Eine Nachlese zu der auch von uns empfohlenen „Gebundenen Lichtdruck-Ausgabe von A. Hendschels Skizzenbuch“, der sie die Vorherrschaft beim größeren Publikum kaum streitig machen will. Einige Blätter bieten in mehr verzerrender, als künstlerisch karrikirender, d. h. durch Überladung charakterisirender Weise, andere in gleichgültiger Unbedeutendheit Zeichnungen, die Hendschels Ruf nicht vermehren werden: der Wert der Sammlung, in der sie ja nur schwach an Zahl auftauchen, würde durch ihr Weglassen bei künftigen Auflagen erhöht. Andere Blätter dagegen gehören zum Besten, was Hendschel überhaupt geboten hat, das lustige „hausse“ und „baisse“ als Beispiel aus vielen und manche Kinderschilderungen. Recht interessant für die Kenntnis von Hendschels Schaffensart sind dann jene Skizzen, die ursprünglich kaum für die Öffentlichkeit bestimmt waren. So ist jedenfalls das Meiste im Buche kennenswert.

Von den **„Meisterwerken der Holzschneidekunst** aus dem Gebiete der Architektur, Skulptur und Malerei“ liegt nunmehr der zwölfte Band vor (Leipzig, J. J. Weber, geb. M, 18). Viel Neues läßt sich über ihn kaum sagen: man kann nur die alte Anerkennung wiederholen mit der kleinen Einschränkung, daß die Verbesserung namentlich des modernen Tonschnitts wohl noch nicht in solcher Weise den Reproduktionen dienstbar gemacht wurde, wie dies vielleicht doch möglich wäre. Augenscheinlich ist, daß auf die bedeutendsten Kunstwerke auch die größte Sorgfalt der Übersetzung in die Holzschnitttechnik verwendet ist — etwas leider durchaus nicht Selbstverständliches bei dergleichen Werken, die oft irgend einem Modemaler zu lieb die tüchtigsten Kräfte mit den größten Kosten heranziehen, während sie ernsten und wahrhaft bedeutenden Schöpfungen, die noch nicht in den Modehallen aufgenommen sind, billige Verarbeiter zuweisen. Die in ihrer Art einzig reichhaltige Bildersammlung, die sich in den Bänden der Weberschen „Meisterwerke“ bewahrt findet, ist auch durch den neuesten wieder um die Wiedergabe einiger hochwichtiger Werke bereichert worden. Wir nennen Lenbachs „Kaiser Wilhelm im 90. Lebensjahr“, der technisch ganz meisterlich wiedergegeben ist, dann einen Bismarck desselben Malers, Uhdes „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast“, Böcklins „Pietà“, von plastischen Werken Begas' vielbesprochenen Kaiserbrunnen und das so andersartige tiefsinnige Werk von Weltring, Krippe, aus der Kirche zu Plantünne.

*

Eine neue Radirung von Professor **Johann Leonhard Raab** wird von den Kunstfreunden stets mit Teilnahme erwartet — handelt es sich um ein Werk größten Formats, um eine Radirung gar von einem Meter Bildlänge, so steigert sich die Teilnahme zur Spannung, denn die Schwierigkeiten, mit denen die Radirung zu kämpfen hat, wachsen noch schneller, als der Umfang des Werkes wächst. Die neue Raabsche Schöpfung nach dem Dresdner Bild der Hochzeit zu Cana von Veronese (Berlin, Stiefbold & Co., mit Marke M. 400, vor d. Schr. M. 200, mit d. Schr. M. 60) zeigt die glänzendste Überwindung jener Schwierigkeiten durch Raab. Das herrliche Original wurde den Freunden einer nicht mechanischen sondern künstlerischen Reproduktion bisher allein durch zwei gute Stiche vermittelt — durch Stiche selbstverständlicher Weise, denn Stahl- und Kupferstich galten ja bis vor Kurzem als allein „würdig“, klassische Malerwerke zu vervielfältigen. Verdankt man es nicht zum Geringsten der treuen Thätigkeit eben Raabs, daß die Radirung in Deutschland mehr und mehr wieder zur Anerkennung gelangt ist, so liefert gerade der Vergleich seines neuen Werks mit jenen Vorgängern einen schlagenden Beweis dafür, daß diese Anerkennung der Radirkunst zu Recht besteht. Es ist eine starke und reiche Farbigkeit in diesem Bilde, die auch der vorzüglichste Kupferstich eines trefflichen Meisters nie erreichen könnte — welche Weichheit und Kraft, welche Wärme zumal in der Gruppe um Christus! Und hat die Klarheit der Formen etwa darunter gelitten? Daß dies vor dem Urbild gearbeitete Werk die treueste Wiedergabe des Veroneseschen Gemäldes ist, kommt hinzu, um seine Bedeutung zu steigern.

Auch Doris Raab, die Tochter und Schülerin J. L. Raabs, hat dem Kunsthandel wieder eine Radirung übergeben: „May“ nach einem Bilde von David Neal (Berlin, ebd., Remarkdr., jap., M. 80; mit d. Schr., chin., M. 18), das Brustbild einer jungen Dame. Wie haben schon mehrmals mit Freude und Bewunderung auch von Doris Raab gesprochen, die auch die innige Anpassungsfähigkeit an den Geist der Kunstwerke mit ihrem Vater gemein hat. Hier ist nun wieder Inkarnat und Kostüm auf das Sicherste und Schönste mit der Nadel charakterisirt, ohne doch irgendwie die Nebensache zur Hauptsache zu machen. Wir kennen das Original nicht, kommen aber von der Empfindung nicht los, daß auch hier, wie das bei Doris Raabs Radirung nach Rosenthals „Tanzstunde“ unzweifelhaft der Fall ist, gerade an koloristischer Einheit und Feinheit die Wiedergabe möglicherweise besser sein dürfte, als das Urwerk.

Walter Ziegler bringt eine Radirung nach dem Selbstbildnisse Rembrandts als älteren Mannes, das vom Belvedere in Wien bewahrt wird (Berlin, Raimund Mitscher, Pergament 100 M., mit Marke 75 M., vor d. Schr. 30 M., mit d. Schr. 15 M.). Es macht uns ganz besondere Freude, dieses Blatt anzuzeigen. Erstens: weil es eine Arbeit ist, die ganz und gar eben Radirung ist, nicht nur der Thatsache, sondern auch der Erscheinung nach — Ziegler hat auf das Trefflichste gerade die Wirkungen der Radirtechnik sich zu Nutze gemacht, und nun leuchtet und wärmt sein Rembrandt aus dem prächtigen Helldunkel heraus, daß es eine Lust ist. Zweitens: weil dieses Blatt nicht nur zu einem vielen erschwinglichen, sondern zu einem im Verhältnis zu seinem Wert geradezu überraschend billigen Preise käuflich ist. Für 15 Mark kann sich hier der Kunstfreund ein Blatt für seine Wand erwerben, an dem er mehr und mehr Freude haben wird, je länger er es besitzt, je tiefer er in sein Wesen eindringt. Mehr solcher Blätter, Ihr Herren Künstler und Kunstverleger, mehr solcher Blätter zu so billigem Preise: wir werden gleich gute Geschäfte dabei machen, Ihr und wir, das Publikum! — Einen Rat für die Käufer: man versuche es hier einmal mit schwarzem Karton oder Rahmen bis unmittelbar an die Bildfläche, ohne hellen Zwischenrand also.

H. Kohnert hat uns heuer bis jetzt zwei Radirungen geboten. Die eine giebt ein Gemälde von C. Saltzmann wieder, die Schiffe Niobe und Oldenburg im Hafen von Kiel (Berlin, Stiefbold & Co., 30 Remarkdrucke zu M. 100, Drucke mit der Schrift M. 30) — ein ziemlich großes, kräftig wirkendes Blatt, das ja schon seines stofflichen Interesses wegen in bestimmten Kreisen manchen Käufer finden dürfte, — der sich's mit dem Bewußtsein einrahmen lassen kann, auch vor seinem künstlerischen Gewissen verantworten zu können, was er aus Freude an unserer Marine thut. Weit bedeutender aber als Werk der vervielfältigenden Kunst ist eine zweite Radirung Kohnerts, „Szene aus dem Gefecht bei Vendôme“ nach dem Ölbilde von L. Kolitz (Berlin, Raimund Mitscher, mit Marke M. 100, vor d. Schr. M. 40, mit d. Schr. M. 20). In einer von ganz derber bis zu der allerfeinsten übergehenden Technik ist das Kolitzsche Gemälde in einer Weise in Körper und Licht aufgelöst, die uneingeschränkte Anerkennung verdient. Durch überaus sorgfältiges Druckverfahren sind die Wirkungen in Licht und Luft noch bis ins Erreichbare gesteigert. Da nun doch einmal das oben erwähnte „stoffliche Interesse“ bei der Wahl für den Käufer stark mitspricht, so machen wir insbesondere die Offiziere und früheren Soldaten unter unsern Lesern auf dieses Blatt aufmerksam, das sich, auch dekorativ wirksam, zudem zum Zimmerschmuck eignet.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Allgemeineres. (Hypnotismus u. Kunst) H. v. G., M. Kst. 43. — („Zur Nationalökonomie des Talents“) R. Hessen, Dtschl. 5.

Dichtung. (Suggestion u. Dichtung) Franzos, Du Bois Reymond, Eulenberg, Preyer, D. D. 3. — (Schillers und Goethes erste Begegnungen) Brahm, Dtschl. 6. — (Hölderlin)

Digitized by Google

H. Fischer, Allg. Z. 274 B. f. — (Die Gestalt des Nathan i. Lessings gleichnam. Drama) G. Portig, Lpz. Z. Bl. 124 f. — (Goethes Verh. z. Käthchen Schönkopf) J. K. Haarhaus, Lpz. Z. Bl. 125. — (Anzengruber) Bettelheim, Allg. Z. 281 B. — (Daudet) † Eckstein, D. u. K. N. Mtsh. 2. — (Müller-Guttenbrunn) Goldmann, Mgz. 44. — (E. Selbstbekenntn. d. Romantik) H. Falkenheim, Nat. 4 f. — (J. P. Jakobsen) Ola Hansson, N. u. S. 164. — (H. Friedrichs) † v. Stern, M. D., Okt. — (Die Jüngsten) Rollet, ebd. — (Span. Naturalisten) Bahr, ebd. — („Widerstrebe nicht d. Uebel in der Liter.") W. Bölsche, Freie Bühne 34. — (Moderne Jugendschriftstellerei) H. Schupp, ebd. — (Grillparzer-Gesellschaft) Reich, Mgz. 46. — (Keller) † Necker, D. u. K. N. Mtsh., Nov. — (D. Döring, „Ein Wolffenbütteler Genosse Lessings") Geiger, Frf. Z. 324. — (Rückert, C. Beyer, Frf. Z. 290. — (Der Impressionismus in Dtschld.) Grottewitz, Mag. 41. — (Bez. zw. franz. u. kelt. Literatur im M.-A.) Golther, Z. f. vergl. L.-G. 3. — (Dante i. d. engl. L. d. 16. Jhdrts.) Koeppel, ebd. — (Dostojewsky) P. Ernst, Mag. 41. — (Für das Märchen) Wille, Fr. Bühne 36. — (Poesie u. Naturwissenschaft) Kastner, Lit. M. 40 ff. — (Chenier) † F. X. Seidl, Westm. Mh. 410. — (Fitger) Servaes, Nat. 52. — (Poesie d. Großstadt) Bölsche, Mag. 40. — (Kulturg. u. Literaturg.) E. Groth, Grenzb. 38. — („Naturalismus u. Naturalismus") Bahr, Gwart 37.

Theater. (Aera Werther i. Stuttgart) Ebner, Gw. 42. — (Londoner Theater 1890) † Zimmerer u. Thomas, D. u. K. N. Mtsh. 2. — (Shakespeare in Frankreich) Ed. Ferd. Frey, Dtsch. Bühn.-Genossensch. 44. — (Theater am Gärtnerplatz) M. St. Z. 80. — (Theaterzensur) R. Grelling, Mgz. 44; Friedmann, D. D. 4. — (Oper u. Drama im Theater) L. Hartmann, Dresdner Z. 269. — (Theaterkritik) Roeckner, D. B.-G. 41 ff. — (Nachbaur) M. Kst. 2. — (Valten) C. Rheine, Frf. Z. 276.

Musik. (Don Juan) † Kelterborn, Bell. J. 2011. — (Bedeutung u. Aufgabe der deutsch. Sängerbünde) A. Voigt, Sgh. 49 ff. — („Höhere Musik") Grenzb. 40. — (Volksgesang) ebd. — (Lortzing) Kruse, Dtsch. Bühn.-Genossensch. 43. — (Rosenhain) Schäfer, N. M.-Z. 20. — (Wieniawski) Kleffel, ebd. f. — (Deppe) Kalischer, N. Z. f. M. 41 ff. — (Mascagni) Winterfeld, Köln. Z. 290. — (Grillparzer, sein Verhältnis zur Musik u. zu Beethoven) Apollonius, N. Z. f. M. 45. — (Gegenw. Stand d. Harmonielehre) K. Eitz, Dtsch. Wbl. 44. — (Jenny Meyer) † Stern, N. Bl. Mus.-Z. 44. — (Mangolds Tannhäuser) L. H., Dresdn. Z. 266. — (Parsifal-Nachklänge: „Erlösung dem Erlöser") H. v. Wolzogen, Bayr. Bl. XI. — (Die Lehre des Lohengrin E. Schläger, ebd. — (E. verschollene Komposition v. Rob. Schumann) Sandberger, M. Wbl. 47. — (Kammermusik d. l. drei Jahrh.) Pohl, N. Z. f. M. 46. — (Moderne Tenoristen F. Pfohl, D. u. K. N. Mtsh. Nov. — (Bülow.) † N. Bl. M.-Z. 46. — (Gernsheim) Vogel, † Sh. 47. — (Das Innere d. Musik) Pudor, M. Wbl. 48 — (Bungert) † M. Wbl. 48 f.

Bildende Künste. (Von mod. Malerei) Janitschek, Nat. 7. — (Heiligenscheine i. d. Kst.) A. Lampel, Allg. Z. 275 B. — (Bürkel) Heigel, Münch. St.-Z. 78. — („Zum Beschluß d. Jahresausstellung") Bierbaum, Mch. Kunst 42. — (Naturw. u. bild. Kunst) Du Bois-Reymond, Dtsch. Rundschau 3. — (Artur Strasser) † Necker, Z. f. b. Kunst 1. — (D. histor. Museum von Wien), † H. Hango, ebd. — (Pietro, Aretino) † Schultheiß, ebd. — (Drusart u. d. Statue d. gr. Kurfürsten) † Galland, ebd. — (Karl Rottmann) † A. S., Mch. Z. 84. — (Du Bois-Reymond u. d. bild. Kunst) F. M., Dtschl. 8. — (Wandgem. d. Goldschmiedkapelle in Augsburg) Schmid, Allg. Z. 256 B. — (Zeus d. Phidias zu Olympia) † Amelung, Z. f. b. K. 8. — (W. Riefstahl) † Berlepsch, ebd. — (Myrbach-Rheinfeld) † Dernjac, ebd. — (D. Kunst in England) Muther, Grenzb. 37 f. — (Ein Spaziergang nach Großgmain) † Lange, Z. f. b. K. 11. — (Hissarlik als Feuernekropole) Böttticher, ebd. — (Kirchenlandschaften) Woermann, Rep. f. Kw. 5. — (Der Erasmus-Meister) Lehrs, ebd. — („Ein Nachwort zur Münchner Jahresausstellung") Perfall, Köln. Z. 262. — (Oberländer) † Pecht, Schorers Fbl. 40. — (D. Fliegenden Blätter) † K. f. A. 2 f. — (Die Tempel Javas) * Pfeil, Westerm. Mh. 408 — (D. Kunst a. d. öffentlichen Plätzen Berlins) Roland, Dtschld. 4.

Verkehr.

Der Maler **C. M. Diefenbach** in Höllriegelskreuth, Stat. Großhesselohe Oberb., dessen allbekannte „Sonderbarkeiten" unseren Lesern ja sicherlich nur als die Ausflüsse einer tiefen sittlichen Ueberzeugung erscheinen und der auch als Künstler unbedingt Achtung verdient — befindet sich in drückendster Not und bittet Gütige um Hilfe und zwar um schnelle Hilfe. Möge der und jener Bemittelte unserer Freunde ein wenig dazu thun, daß jenem die uns andern so freundliche Zeit vor dem Weihnachtsfeste nicht gar zu trübe sei!

Adolf Keim ersucht uns um Aufnahme einer „Berichtigung". „Herr Dr. Büttner Pfänner zu Thal stellt in einer Notiz des 3. Stückes, Seite 61, des «Kunstwarts» die Behauptung auf, daß ich in meinen «Technischen Mitteilungen für Malerei» seinen im «Kunstwart», Stück 21, enthaltenen Artikel besprochen und dabei die Kunstwartleitung förmlich beschuldigt hätte, daß sie ihr Blatt zu einer Reklame hergegeben habe." Das sei in keiner Beziehung richtig. „Es hat sich bei meiner Kritik absolut nicht um den im «Kunstwart» enthaltenen Artikel, sondern lediglich um eine von Herrn Dr. Büttner Pfänner zu Thal verfaßte, im Verlag zum Greiffen in Leipzig unter dem Namen Dr. Franz erschienene Broschüre «Oelbilder und aetherische Oele» gehandelt." — Wir haben dazu das Folgende zu sagen. Erstens: Wir haben die Bemerkung des Herrn Dr. Büttner nicht so verstanden, als ob Herr Keim eine Verdächtigung gegen uns ausgesprochen habe, sondern eher so, als setze die Keimsche Kritik der Büttnerschen Arbeit eine Duldung von Reklamemacherei seitens unserer Mitarbeiter durch uns eigentlich voraus, was doch unsinnig sei. Wir danken Herrn Keim für seine entschiedene Ehrenerklärung dem «Kunstwart» gegenüber, haben aber von Anfang an nicht angenommen, daß er uns beleidigen wollte. Zweitens: Herr Keim druckt in seiner Zeitschrift den Aufsatz aus dem «Kunstwart» ab und nennt unser Blatt als Quelle, wenn er auch in seinen kritischen Bemerkungen in der That von Herrn Dr. Büttners Broschüre spricht. Dadurch dürfte das Versehen in der Auffassung des Herrn Dr. Büttner veranlaßt sein, auch die Bemerkungen über „Reklameduft" usw. bezögen sich auf den Aufsatz im «Kunstwart». Die Broschüre ist „ein etwas erweiterter Separatabdruck" aus dem «Kunstwart» — wir nehmen also von der Erklärung Akt, daß der Vorwurf von „Reklameduft" eben jene Erweiterungen treffen sollte, die den «Kunstwart» nichts angehen. Drittens: Die weitere Erörterung über die Büttnerschen Ansichten sowohl, die ja Keim selber als „zweifelsohne einer eingehenden Prüfung wert" erscheinen, wie über die persönliche Seite der Polemik dürfte nach diesen Mitteilungen nicht in unsere Zeitschrift gehören. K.-L.

Druckfehlerberichtigung. In dem Aufsatz „Erzählende Dichtungen, IV" (Kw. IV, 3) sind folgende Druckfehler stehen geblieben: S. 53 l. Z. 30 bez. 31 v. u. lies: der Band statt das Buch. S. 53 r. Z. 19 v. u. lies: vornehm gemessen statt v. angemessen. Ebd. Z. 36 lies: passiv statt hastisch. — Ferner enthielt der Aufsatz von Alfred Biese „Über das dichterische Schaffen" folgende sinnstörende Druckfehler. Stück 3: S. 52 r. Z. 32 v. o. lies: Empfindsamkeit statt Empfindlichkeit. S. 53 l. Z. 3 v. o. lies: A. Haack statt A. Hasch. — Stück 4: S. 51 a l. Z. 24 v. o. u. d. d. St. lies: Bruchmann statt Bruckmann, ebd. l. Z. 31 v. o. lies: Thätigkeit statt Tüchtigkeit, ebd. Z. 48 lies: Typisches statt Bedeutendes. S. 52 a Z. 29 v. o. lies: Verquickung statt Erquickung, ebd. Z. 14 v. u. lies ungehört statt unerhört.

Inhalt: **Bunt oder einfarbig?** Von Friedrich Offermann. **Rundschau.** Allgemeineres. Zur Nationalökonomie des Talents. Dichtung. Neuere Lyrik, II, von Ulrich Klein. Theater. Dramatische Literatur, IV, von Albert Dresdner. Wichtigere Schauspielaufführungen, IV. Musik. Über die Operette. Ein zweites Opernhaus für Berlin. Freies Konzerthaus. Bildende Künste. Internationale Kunstausstellung in Berlin. Zur Reform der Kunstausstellungen Ueber die modernste Kunstkritik. **Lose Blätter.** Zwiegespräche, von Karl Woermann. **Weihnachtsschau.** **Verkehr.**

Schluss der Zusammenstellung: 22. November 1890.

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M. 12.50.
Jedes Vierteljahr einzeln . . . . „ 2.50.
Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M. 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Gelegenheitskauf.

Die k. k. Gemälde-Galerie zu Wien in Radirungen v. Prof. Will. Unger. 100 Bl. Imp.-Fol. Text (v. C. v. Lützow) mit 77 Radirungen i. Fol. Vollständiges u. tadelloses Exempl. offeriren statt 600 M. für M. 300 Dierig & Siemens in Berlin C, Neue Promenade 1.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Jede Dame ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburts-tags-u. Gelegenheits-geschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6, M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20-M 25 u. M 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Emil Wünsche,
Specialgeschäft für
Amateurphotographie.
Dresden, Moritzstr. 20.

Complette Apparate von Mk. 20-Mk. 700.
Reich illustr. eleg. Preisl. franco geg. 20 Pf. Marken die bei Bestell. zurückverg. werden.
F. S. JAHN, K. A.

Aerztlich erprobt

Kanoldt's
TAMAR INDIEN
Frucht-Confitüren.
Pastilles de Tamarin
digestives et laxatives.

und warm empfohlen.

Schachtel 80 Pf., einzeln 15 Pf. durch alle Apothek.

Urteile über Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Aetherische Harz-Oel-Farben

H. SCHMINCKE & Co.

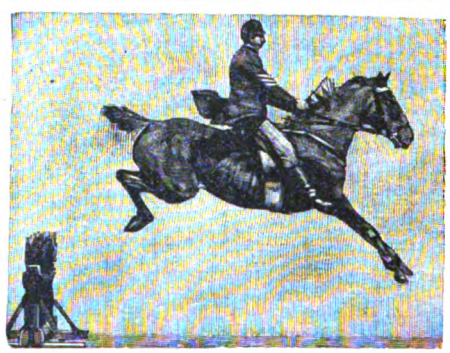
Die Mussinifarben
übertreffen jede andere Oelfarbe an Klarheit und Leuchtkraft.

DÜSSELDORF

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit
„Anschütz' Phot. Moment-Apparat“
(pat. i. all. Ländern).
Aufnahmen wie nebenstehende machen.

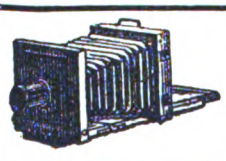
Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.



Verkauf für
Berlin bei
O. Anschütz,
Berlin W.
Charlottenstr. 59, I.

Daselbst:
Verkauf sämmtl. Fabrikate von
C. P. Goerz.
Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat“ für alle Länder:
Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.
Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.
Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.



Photogr. Apparate
und Bedarfs-Artikel.
Anleitung im eigenen Versuchs-Atelier.
377 **Otto Perutz,**
Trockenplattenfabrik,
München, Dachauerstr. 50.

Neueste illustrierte Briefmarken-Albums
zu 75 Pf., 1, 1½, 5, 6, 7½, 9, 15 und 36 Mark.
Echte Briefmarken billigst. Preiskurant gratis. Katalog 1889 75 Pf.
Zu beziehen durch ALWIN ZSCHIESCHE u. alle Buchhandlungen
Leipzig u. Naumburg a. d. S.

CHR. HARBERS, Leipzig, Markt 6.
Fabrik und Lager Photographischer Artikel.
Generalliste 1889 M. 1.— franko.
Amateur-Liste 1890 gratis u. franko.

Digitized by Google

Neue Chopin-Biographie.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Leipzig** ist erschienen:

Friedrich Chopin

als **Mensch** und als **Musiker**
von **FRIEDRICH NIECKS.**
Vom Verf. verm. u. aus d. Englischen übertragen von Dr. **W. Langhans.**

Zwei starke Bände gr. 8°. Mit 4 Portraits und facsimilirten Handschriften.
Geheftet M. 15.— netto. Elegant gebunden M. 18.— netto.

Nationales Kartenwerk für das deutsche Haus

unentbehrlich für jeden Zeitungsleser.

Neuer revidierter Abdruck 1890

Andree's HANDATLAS

in hundertzwanzig Kartenseiten

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage

Zweiter revidierter Abdruck (1890).

24 Mark, elegant gebunden Mark 28

Bewährtes Kartenwerk von unerreichter Wohlfeilheit,

dessen Besitz im gegenwärtigen Augenblick, wo die kolonialen Zeit- und Streitfragen das lebhafteste praktische Interesse aller Kreise für die Geographie rege halten, für jedes Haus ein unabweisbares Bedürfnis ist.

Umtausch alter Atlanten.

Den Besitzern alter Auflagen von Handatlanten, welche ihre durch die rapide Entwicklung der geographischen Wissenschaft und die politischen Umgestaltungen der neusten Zeit veralteten und wertlos gewordenen Kartenwerke gegen einen neuen Atlas eintauschen möchten, bieten wir hierzu eine günstige Gelegenheit, indem wir uns bereit erklären, **jeden alten Handatlas mit 8 M.** gegen die vorliegende neuste Auflage des Andreeschen Handatlas in Zahlung anzunehmen. Der Preis ermässigt sich dann **auf 20 M.** für das gebundene Exemplar. **Den Umtausch vermittelt jede Buchhandlung.** Dieses Anerbieten **erlischt mit Ende dieses Jahres.**

Bielefeld und **Leipzig,** im Oktober 1890.

Die Verlagshandlung Velhagen & Klasing.

ROM

Beste **Bezugsquelle** f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Grosse
Antiquitäten-Ausstellung
im **Kunstauktionshaus,**
Rindermarkt 2, München.
täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr
(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr)
geöffnet. **Eintritt frei.**
Annahme und Verkauf von **Antiquitäten,** alten und neuen **Gemälden,** Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.
Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Neu. Wandteller, Platten z. **Zeichnen, Malen,** Gravieren. Grav. f. Kinder z. Nachzieh. **Max Walter,** Coburg.

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder
fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

Im Gemäldesaal

von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Die Kunst der Malerei.

Nach rein künstlerischer, leicht fasslicher Methode
von **Joh. Wilh. Völker.**
3. Aufl. umgearb. v. Ernest Preyer,
M. 4.—, geb. M. 5.—.

Für jeden Künstler, Dilettanten od. Kunstfreund, in hohem Grade lesenswert .... vom praktischen. wie vom ästhetischen Standpunkte aus geistvoll geschrieben. Im prakt. Teile sind mit gr. Offenheit auch die sogen. Atelier- u. Metiergeheimnisse preisgegeben. (Dt. Maler-Journal.)

Verlag v. Joh. Ambr. Barth i. Leipzig.

Musikalien-
Saiten- und Instrumenten-Handlung,
REPARATUR-ANSTALT
mech. Kunstwerke und Harmoniums:
EMIL KOHSER,
Musiklehrer für Harmonium.
Beste und billigste Bezugsquelle für Musikwerke mit Stahlplatten, Meliphons, Manopan, Herophon, „Monochord", Zithern, sowie sämtl. Streichinstrumente.
DRESDEN-A., Johannesstrasse 6.

Man verlange Preisliste über

PHOTO-

GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL
Ludw. Schaller, Stuttgart
Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

PHOTOGRAPHIE.
Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. Grösstes Lager von **Trocken-Platten, Utensilien** und **Chemikalien** zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

Kenner

echter Cigarren, welche auf „hohe Feinheit gepaart mit Milde" Wert legen, wissen die von dem Unterzeichneten in Deutschland eingeführten „echten Manilas" laut vorliegenden Beifallschreiben* aus hohen Kreisen zu schätzen. Um Gelegenheit zu geben, sich davon selbst zu überzeugen, werden versendet:

45	in Musterkiste	A	8 Sorten für M.	6,25 Postnachn.
30	„ „	B	10 „ „ „	12,
100	„ Senoritas (klein) für nur		. . „	4,75
100	„ Princesas	„	„ . . „	7,70
100	„ Reinitas	„	„ . . „	9,20

v. d. Einfuhrgesch. **Paul Zemke, Stettin.**
* Darunter solche von Herrenhaus- und Reichstags-Mitglieder.

Die Italienischen Photografien

der ersten Photograf. Anstalten Italiens, wie Alinari, Brogi, Naya, Lombardi &c. Gemälde, Baudenkmäler, Architekturen, Skulpturen, Landschaften aller berühmten Orte Italiens in **vorzüglichen,** dabei **beispiellos billigen** Aufnahmen
(z. B. groß 4° 21×27 cm à 50 Pf. für alle äußeren Aufnahmen, à 75 Pf. für Gemälde).
Auswahlsendungen, Kataloge durch die Kunsthandlung **Hugo Grosser** in **Leipzig.**

Digitized by Google

Kunstwissenschaftliche Bücher

aus dem Verlage von **Joh. Ambr. Barth** in Leipzig.

Bartsch, A. Le Peintre-Graveur. 21 Bände kl. 8° m. Tafeln. br. M. 141.—.

Neudruck, der ursprüngl. Wiener Ausg. buchstäblich gleich.

Bartsch, A. Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt. 1880. M. 20.—.

Buchstäblich genauer Wiederabdruck der seltnen Ausgabe von 1797. Rembrandt ist im P.-G. nicht enthalten.

Andresen, A. Der deutsche Peintre-Graveur bis Ende des 18. Jahrh., im Anschluss an Bartsch etc. 5 Bde. gr. 8° M. 53.—.

Andresen, A. Die deutschen Maler Radirer des 19. Jahrh. 5 Bde. M. 44.—.

Apell, A. Handbuch f. Kupferstich-Sammler od. Lexicon d. vorzügl. Linienstiche d. 19. Jahrh. mit Angabe d. Verleger u. Preise. N. gr. 8° M. 16.—.

Archiv f. zeichnende Künste, herausg. v. Naumann. 16 Jahrgänge in 7 Bänden mit Tafeln 1855—70 (statt M. 145.—) M. 75.—.

Mehr ist von dieser bes. für Kupferstich-Kunde wertvollen Zeitschrift nicht erschienen.

Passavant, Le Peintre Graveur. 6 Bde. gr. 8°. br. M. 54.—.

Thienemann, Leben u. Wirken J. E. Ridingers nebst Verzeichn. s. Kupferstiche. M. 3 Nachträgen. M. 11.70.

Weigel, R. Kunstlagerkatalog, 35 Teile in 5 Bänden, geb. M. 40.—.

Seiner Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit halber ein Nachschlagebuch von bleibendem Wert.

Wibiral, Iconographie d'Antoine van Dyck. 1877. M. 12.—.

Vollständ. Verzeichnis kunstwissenschaftl. Werke aus dem Verlag von

J. A. Barth in **Leipzig**

kostenfrei.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte

von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**

Fein gebd. M. 3.—.

Spezialität: Estey-

ORGELN

und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieferg. Preisl., Ref. gr. Alfred Merhaut, Leipzig.

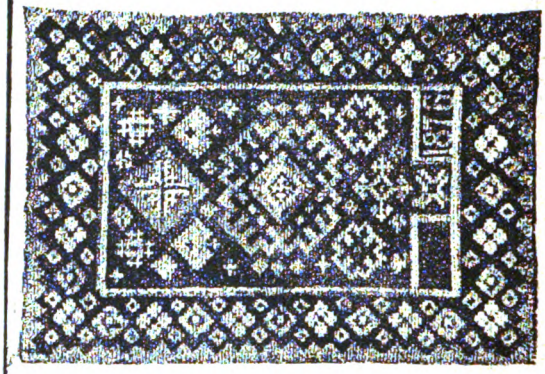
Soeben erschien:

Altorientalische Teppiche.

Von **Alois Riegl.**

Mit 36 Abbildungen.

Preis: geheftet 6 ℳ, gebunden 7 ℳ



Verlag von T. O. Weigel Nachf. (Chr. Herm. Tauchnitz) in Leipzig.

Soeben erschien:

Geschichte

der

Graphischen Künste.

Ein Leitfaden für Freunde des Kunstdrucks.

Von

J. E. Wessely.

Mit 48 Abbildungen in Lichtdruck nach Originalen der betreffenden Künstler.

Groß 8°Format. Geheftet 20 Mark.

In Originalband gebunden 24 Mark.

Verlag von T. O. Weigel Nachf. in Leipzig.

Isolde Kurz

Neu 1890:

Phantasieen und Märchen.

Elegant kartoniert Mk. 3.—.

In dieser neuesten Blüte des „kraftvollen Talentes" von Isolde Kurz wechselt inniges tiefes Gemüt mit ernsten Geistesfrüchten; dazwischen sprudelt feinster Humor, so daß das vornehm ausgestattete Bändchen alles, nur nicht langweilig ist.

Gedichte.

Soeben erschienen: **2. vermehrte** Auflage.

Elegant gebunden Mark 4.—.

Allg. Zeitung: „Das sind Offenbarungen aus der Tiefe der Menschenseele von einer gewaltigen Unmittelbarkeit, von einer rückhaltlosen Offenheit und Deutlichkeit, die in der deutschen Litteratur ihresgleichen suchen dürften."

Prof. Ziegler, Straßburg.

Florentiner Novellen.

M. 4.—

In stilvollem Originalband M. 5.50.

Frankfurter Journal. „Wie mit ihren Gedichten in die Reihe der ersten deutschen Dichterinnen, so ist Isolde Kurz mit diesen Florentiner Novellen in die Reihe der besten deutschen Novellisten getreten. . . ."

G. J. Göschen, Stuttgart.

Hildebrandt's Aquarelle

Erdreise 34 Bl., Europa 14 Bl., Neue Folge 20 Bl.
Einzeln 12 M., von 6 Bl. an **nur 9 M.**
Mappe 20 M. — Verzeichnis gratis.

Neue Radirungen:

B. Mannfeld, Das Wetterhorn (1890) 20 M. Heidelberg u. Köln à 40 M., zus. 70 M. Meissen u. Limburg à 40 M., zus. 70 M. Aachen, Breslau, Danzig und Erfurt, Lorcley u. Rheingrafenstein à 20 M. Marienburg 30 M. Merseburg 12 M.

W. Feldmann, Burg Hohenzollern (1890) 15 M., Burg Elz (1890) u. Rudelsburg à 15 M.

R. Kolitz, Gefecht bei Vendôme, radirt von H. Rohnert (1890) 20 M.

Rembrandt, Selbstbildnis, radirt von W. Ziegler (1890) 15 M.

Illustr. Verzeichnis mit Angabe d. Frühdrucke gratis. Zu beziehen durch jede Kunst- u. Buchdlg.

Verlag von **Raimund Mitscher, Berlin S. 14.**

Malerinnen-Schule zu Karlsruhe.

Protectorin J. K. h. Grossherzogin Luise von Baden.

Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyß & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Beiliegend Ankündigungen von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Ferdinand Hirth & Sohn in Leipzig und Ferdinand Hirth in Breslau, Julius Hoffmann in Stuttgart.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

6. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Kinderbücher.

Im Weihnachtshefte des „Kunstwarts" darf man wohl einmal über die Kunst für die Kleinen sprechen, nachdem das ganze lange Jahr hindurch hier über die Kunst der Großen gesprochen worden ist. Der Herr Herausgeber hat früher auch gelegentlich das Weihnachtsheft zu allerhand für einen Redakteur gefährlichen Auseinandersetzungen zwischen sich und den Lesern benutzt, weil die Stimmung zur Christnachtzeit milder sei und der Verzeihung solch verfänglichen Vergehens geneigter. Mögen denn die Leser des „Kunstwarts" die folgenden Bemerkungen von der Advents-Gemütsverfassung profitiren lassen. Wendet sich doch, was ich sagen will, gegen zum Teil fest eingebürgerte und geachtete Ansichten und Urteile. Diesem werde ich als ein sehr unpädagogischer Herr erscheinen, jenem als ein ästhetischer Schismatiker, einem dritten gar als einer, der hier im „Kunstwart" gegen die Hochhaltung des Ästhetischen wühlerisch arbeiten will, denn was ich für die Kleinen empfehle, sind Bücher, von denen manche Manchem weit weniger gefallen, als viele von denen, die ich von unsern Kindertischen entfernt sehen möchte.

Aber da liegt eben die Sache: ich glaube, wir lassen uns in der Auswahl unserer Jugendgeschenke viel zu sehr leiten von dem, was uns gefällt. Und ich sehe gar keinen Grund dafür, daß, was auf uns erfreulich wirkt, ohne Ausnahmen erfreulich wirken müsse auch auf die Kleinen. In der Theorie glaubt das auch keiner, in der Praxis aber geht es doch oft her, als glaubte man's. Unter ganz andern Bedingungen lebt die unentwickelte Kinderseele, als die der Erwachsenen: vieles, was für uns schön ist, ist für sie einfach langweilig, weil sie die feinen Reize darin nicht verstehen kann, und geht deshalb spurlos an ihr vorüber; vieles, was für uns häßlich ist, wirkt auf das Kind nur als lebensvoll, denn die Übertreibungen einer guten Karikatur ermöglichen ihm erst, jenes Charakteristische überhaupt zu sehen, das wir im Bilde derb übertrieben finden; vieles, was uns als sittlich gefährlich erscheint, die Darstellung von allerhand Ungezogenheiten zum Beispiel, ist für das Kind doch ungefährlich aus ganz entsprechenden Gründen.

Wir müssen noch weiter gehen. Vieles, was für uns Große in der That wirklich schön ist, kann dem Kinde schädlich sein. Landschaftsbilder, die mit überaus feinen Tönen eine wahre Farbensymphonie vor den geschulten Augen des Kunstkenners leben und weben lassen, sie können ein Gift sein für das malerische Sehen der Kinder, das von all dem noch nichts genießen kann und durch derartige Bilder nur zu jenem unklaren, verschwommenen Sehen erzogen wird, das jetzt so allgemein ist und als dessen Ausdruck in Kunst und Kunstgewerbe die „Tapeziererharmonie" auftritt, das Zusammenstimmen des Farbenreichtums mit einer braunen, grauen oder grünen über alles geschwemmten Sauce.

Ein Kinder-Bilderbuch muß vor allem leicht verständlich sein, einfach also in der Farbe, klar in der Zeichnung. Malerische Verschwommenheit ist da nicht am Platz, alle Linien müssen möglichst bestimmt gezeichnet sein. Ob gerade elegant und schwungvoll, darauf kommt es nicht so sehr an, aber „monumental" — wenn auch in ganz bescheidenen Grenzen — muß ein solches Werk durchaus sein, es muß etwas von dem Freskostil an sich haben, der ja auch dazu bestimmt ist, sich dem schlichtesten Sinn, als auf die großen Massen berechnet, verständlich zu machen. In der Farbe ist die Harmonisirung und Abstumpfung durch die so beliebten braunen Töne, an sich schon ein Übel, das unsern guten Geschmack

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

arg geschädigt hat, hier ganz besonders zu verdammen. Das Kind faßt die Welt nicht als ein Ganzes auf, prägt sich dafür aber um so schärfer jede Einzelheit ein und somit auch deren Farbe. Die Freude an den lebhaften, ungebrochenen Farben ist ihm durchaus natürlich. Wir sollten diese Anlage nicht schon im Keim ersticken — wir thäten vielleicht sogar gut daran, uns zu fragen, ob wir nicht selbst daraus etwas lernen könnten.

Keineswegs ist zu befürchten, daß durch solche Bestimmtheit die kindliche Phantasie eingezwängt werde. Sind nur die Gegenstände so gewählt, daß das Kind dadurch interessirt wird, so lebt sich seine Phantasie in die geschilderten Vorgänge ein, knüpft an Beobachtetes und Erlebtes an — gerade wie es bei seinem Spielen thut — und spinnt nun selbständig den Faden weiter. Aber freilich *anregend* und nicht *bloß* verständlich und „verständig" müssen die Sachen für das Kind sein.

Es braucht sich nicht immer gerade um Neues, um Unerhörtes zu handeln, es muß nur etwas *geschehen*, sei es auch ganz Alltägliches, so doch etwas, das einen Anfang nnd ein Ende hat. Aus bloßen Tiervorstellungen weiß ein Kind nicht viel zu machen, ebenso wenig aus Kindern, die ihm in ihren gewöhnlichen Beschäftigungen vorgeführt werden. Wenn aber die Kinder was mit den Tieren zu schaffen haben, wenn sie etwas Außergewöhnliches erleben, wenn die Tiere mit einander in Beziehungen treten, wie das Speckter so köstlich in den mit Recht nach ihm benannten Fabeln durchgeführt oder in neuester Zeit Flinzer in seinen oft verständnisvoll und dabei künstlerisch trefflich ausgestatteten Tiergeschichten-Bilderbüchern — wenn endlich gar der Kampf des Menschen mit der Natur und der Kampf des Menschen gegen den Menschen geschildert wird: dann findet das Kindergemüt, woran es teilnehmen kann.

Ebenso schlicht wie die Bilder muß auch der *Text* gehalten sein. Vorausgesetzt nur, daß das Thema richtig gewählt ist, so bedarf es garnicht vieler Worte. Das Kind verlangt nur nach einer Erklärung, und die muß natürlich verständlich sein. Wird aber Moral daran gehängt, so langweilt dies das Kind. Uns langweilt derartiges auch und wir erklären, daß die angehängten Moralschwänzchen an Dichtungen für uns Große keine drohenden Feuerzeichen sind, die uns bessern könnten — welchen Grund haben wir zu der Annahme, bei den Kleinen stände es so ganz anders? Auch bei ihnen muß die Moral *in* der Geschichte stecken und bei den Werken der besten Kinderschriftsteller steckt sie auch darin, sich ganz von selbst aus dem Erzählen ergebend. Unnötig ist auch jede Verbrämung mit sentimentalen Floskeln. Das Kind bedarf nicht solcher Zubereitung; die besorgt es sich schon selbst und meist viel besser, als es ein Bücherschreiber könnte. Jeder, der viel mit Kindern zu thun hat, besitzt hundert Erfahrungen, die es beweisen, wie lebhaft das Kind zu Lachen oder Weinen gerührt wird von Vorgängen, die wir in ähnlichem Sinne, aber weit stumpfer empfinden. Unsere rührsamen oder aufstachelnden Betrachtungen helfen da nicht nach: auch hier ist ein Punkt, wo das Kind eher uns anregen kann, als wir das Kind, und wo selbst der Poet für Erwachsene vom Kinderpublikum lernen könnte.

Sehen wir uns nun einmal die Bilderbücher an, die auf den Ladentischen der Buchhändler unsere kauflustigen Auge locken sollen.

Da sind z. B. die Szenen aus dem Kinderleben. Der jungen Mutter gefallen sie höchlich, weil sie so herzig, so innig und rührend sind, und sie sich dabei denkt: wenn doch meine Rangen auch so wären. Vielleicht werden sie es noch, wenn sie diese schönen Bilder recht auf sich einwirken lassen. Also kaufen wir das Buch. Und was sieht man da? Drei Tage nach Weihnacht ist das Ding in die Ecke geworfen, und das Kind zerrt an seinen Puppen herum oder wirft die Bausteine durcheinander. Es ist ihm kein Vorwurf daraus zu machen, denn die Bilder haben ihm nichts geboten, worauf seine stets nach neuer Nahrung suchende Phantasie weiter bauen könnte. Ja, wenn in solch einem Buche dumme Streiche erzählt werden, die die Kinder verüben, wie z. B. in der köstlichen, aus dem Englischen übersetzten Geschichte von Topo — da sind sie dahinter; aber nur wenige Mütter haben den Mut, ihnen solche Bücher zu schenken. Die besten Kinderdarstellungen mögen noch immer die in Thumanns „Für Mutter und Kind" sein, da sie klar gezeichnet und gut kolorirt sind; die Mohnschen Bilderbücher dagegen, mit ihren oft überaus reizvollen Landschaften aber wenig hervortretenden Figuren, sind für die Großen viel geeigneter als für die Kleinen. Es besagt das wahrlich keinen Tadel für die Werke als Kunstwerke an und für sich — wir möchten die Mohnschen Sachen den Erwachsenen bei dieser Gelegenheit vielmehr recht warm empfehlen — den *Erwachsenen*.

Da seit dem letzten Jahre die Hochflut der Kinderbücher glücklicherweise etwas nachgelassen hat, sind wir denn auch eher geneigt, uns darauf zu besinnen, was denn unter den älteren Werken Brauchbares vorhanden ist. Da kommen wir auf Hoffmanns unverwüstlichen „Struwwelpeter" zurück, dem die Literatur der übrigen Völker nichts auch nur entfernt Aehnliches an die Seite zu setzen hat. Wird auch der alte Humorist nur wenige Kinder gebessert haben — das soll das Leben, aber nicht ein Buch thun —, so erfreut er noch immer Tausende, ohne daß man nachweisen könnte, durch diese etwas rohen und unbeholfenen Bilder sei der ästhetische Sinn der Kinder oder gar ihre Moral irre geleitet worden. Ich möchte auch gleich auf die weniger bekannten, aber kaum weniger amüsanten Bilderbücher desselben Verfassers hinweisen: „Der König Nußknacker und der arme Reinhold", „Prinz Grünewald und Prinzessin Perlenstein", „Im Himmel und auf der Erde".

Leider besitzen wir keine so schön illustrirte Ausgabe der Grimmschen Märchen, wie die von Ludwig Richter herrührende der Bechsteinschen. Hier sollten die deutschen Künstler einsetzen. Auch von dem für Kinder so anziehenden Märchen vom gestiefelten Kater besitzen wir seit der vor fünfzig Jahren erschienenen Speckterschen keine neue Ausgabe. Selbst Andersens Märchen sind uns durch die *Bilder* vertrauter als die Grimmschen. Die Illustrationen einzelner Märchen (in Heften) von Klimsch seien hier rühmend hervorgehoben. Robert Reinicks Märchen-,

Digitized by Google

Lieder- und Geschichtenbuch wird sich wegen seines bunten Inhalts und seiner tüchtigen Bilder stets zahlreiche Freunde bewahren. Unter den neueren Werken sei Georg Böttichers „Chinesisches Buch", illustrirt von Jaumann, empfohlen.

Fließen die eigenen Quellen jetzt nur spärlich, so kann dafür manches Gute von England und Frankreich annektirt werden — die deutschen Künstler werden schon nach und vielleicht weiter kommen, als Engländer und Franzosen, lernen sie diese nur erst auch auf diesem Gebiete gründlich kennen. Kate Greenaways Bücher, die ja auch auf viele andere Illustratoren so anregend gewirkt haben, können wir nicht als beste nennen, da sie wegen ihres Mangels an Naivität gerade auf Kinder nur geringen Eindruck machen. Dagegen sind die reizenden, von übersprudelndem Humor erfüllten Hefte des zu früh verstorbenen Caldecott im höchsten Grade unterhaltend und zwar sowohl für Jung wie für Alt, namentlich sein Hey Diddle Diddle, A Frog he would, The House that Jack built, der berühmte John Gilpin, Sing a Song, The three jovial Huntsmen. Seine Aesopischen Fabel sind nur für Erwachsene verständlich. Besonders anregend aber ist der phantasiereiche Walter Crane in seinen Märchenbüchern, seinen Pan Pipes, Babys own Aesop, Babys Opera.

Den Engländern gegenüber erscheinen die Franzosen, die überdies von ihnen stark abhängig sind, etwas zahm. Aber die Eigenart dieses Volkes, der feine Geschmack und der Sinn für Anmut, sichert ihnen eine Eigenart, die von entschieden veredelnder Wirkung ist und dem Kinderauge wohl thut. Das gilt namentlich von dem Spitzführer ihrer Kinderillustratoren: Boutet de Monvel, dessen Civilité, Vieilles Chansons, Fables de Lafontaine mit ihren von reinstem Stilgefühl zeugenden und mustergiltig kolorirten Bildern nun auch in deutschen Ausgaben zu erscheinen beginnen. Bouisset (La journée de Bébé, La Comédie de Bébé) verfügt über ähnliche Eigenschaften, gefällt sich aber zu sehr in einer etwas süßlichen Schilderung des Kinderlebens.

Wie steht es nun mit der Lektüre für Knaben? An die Mädchenlektüre, gestehe ich, wage ich mich schon gar nicht heran, wenn sie überhaupt eine andere sein soll, als die der Knaben. Da möchte ich vor Allem um Eines bitten: nur keine Kinder-Zeitschriften. So vortrefflich sie auch z. T. eingerichtet sind, wie z. B. Lohmeyers „Deutsche Jugend", so haben sie doch allesamt den Fehler, daß sie den Kindern zu viel und zu verschiedenen Stoff zuführen. So ein Junge, wenn ihm ein Buch recht gut gefällt, liest er es immer wieder von Neuem und von A bis Z durch, bis er es sich ganz zu eigen gemacht. Und nun soll ihm jeden Monat oder alle zwei Wochen etwas Neues geboten werden! Schon die Erwachsenen leiden durch diese Überfütterung durch die Zeitschriften; weshalb sollen die Kleinen auch schon von früh an zur Oberflächlichkeit herangezogen werden? Ein Glück, daß es noch keine Tages-Zeitungen für Kinder giebt, die den künftigen Staatsbürger aufpäppeln wollen.

Auch hier möchte ich Grimms Märchen in erster Reihe nennen, die uns zugleich die Tierfabel der anderen Völker ersetzen und einen unerschöpflichen Schatz von Moral in schlichtester und doch eindringlichster Form enthalten. Ein Seitenstück zu ihnen bildet der „Reineke Fuchs". Dann kommt Campes „Robinson", doch ohne die politisch-moralischen Betrachtungen. Auch Campes „Entdeckung Amerikas" ist für Kinder ein fesselndes Buch. Neben dem Campeschen kann auch der Defoësche Robinson sehr gut gelesen werden. Eine andere empfehlenswerte Geschichte dieser Art ist der „Sigismund Rüstig". Ferner seien genannt die Höckerschen Erzählungen: „Der Schiffsjunge des großen Kurfürsten", „Husarenkönig und Kürassiergeneral", auch Franz Ottos „Der große König und sein Rekrut". Als Ergänzung zu diesen Schilderungen aus dem Soldatenleben dient vortrefflich Knötels in Lieferungen erscheinende Uniformenkunde, eine wirklich gediegene Leistung, die seinem Werk: „Preußens Heer in Bild und Wort" weit vorzuziehen ist. Grimmelshausens „Simplizissimus" ist nun auch in einer guten Bearbeitung von Weitbrecht vorhanden. Kulturgeschichte in solcher Behandlung kann man sich schon gefallen lassen.

Das naturgeschichtliche und geographische Gebiet lassen wir hier außer Betracht, da es zu ausgedehnt ist und mustergültiger Behandlungen sehr wenige enthält. Die selbständige Bethätigung des Interesses an der Natur, unter Anleitung von erfahrenen Leuten, erweist sich da viel wirksamer.

Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen dagegen Sage und Mythe, als naive Bekundungen historischen Sinnes. Für die Griechen haben wir die vortreffliche Bearbeitung Schwabs, „Sagen des klassischen Altertums". Das Nibelungenlied wird stets einen tiefen Eindruck machen, namentlich wenn man die schönen Bilder Hübners und Rethels oder auch Schnorrs zu Hilfe nehmen kann. Die nordische Mythologie ist für das Kindergemüt weniger geeignet; aber die Erzählungen des alten Testaments sollte man nicht einfach der Schule überlassen, sondern sie auch im Hause lesen. Die späteren Volksbücher (herausgegeben von Schwab) passen für ein frühes Alter nicht; dagegen werden die Romanzen vom Cid (in einer der vollständigen Bearbeitungen, nicht in der sehr abgeschwächten Herderschen Redaktion) sowie das französische Rolandslied (übersetzt von Hertz) ihre Wirkung sicher nicht verfehlen. Satirische Erzeugnisse der Neuzeit, wie den Don Quixote und den Gulliver, sollte man von den Kindern fern halten. Hat sich aber das junge Gemüt mit den Bildern und Gedanken vollgesogen, die als Niederschlag ganzer Zeitepochen der Menschheitsentwicklung erscheinen, so ist es gefeit gegen alle Anfechtungen, die später sich einstellen können. Dann hat es das Gute kennen gelernt und wird sich vor dem Schlechten nicht zu fürchten haben, da dieses spurlos an ihm abgleiten wird.

Man kauft noch immer mit Vorliebe das Neueste, was wir beim Buchhändler finden. Das Neueste ist nicht ohne Weiteres das Beste, d. h. hier das für die Kinder Passende. Das neuste Buch von Ebers oder Wolff steckt wohl unbesehen ein, wer höheren Töchtern oder Müttern eine „Herz und Gemüt erhebende" Freude bereiten will. Die lassen sich's gefallen, das ist also ihre Schuld. Die Kinder müssen sich freilich auch gefallen lassen, daß man ihnen schenkt, was man will. — Ist es aber etwas Langweiliges, so wird es

Digitized by Google

vom Geiste nicht aufgenommen, nährt ihn also nicht. Es mag uns Erwachsenen noch so sinnig, moralisch, hübsch, zart, reizend oder niedlich scheinen — den Kindern bietet es Steine für Brod. S. S.

Dichtung.

* **Erzählende Dichtungen.** V. — Da jetzt die Zeit ist, wo es den Lesern am Ende mehr auf Orientirung als auf Kritik ankommt, und da ich unter einer großen Zahl die Wahl habe, will ich heute nur einige empfehlenswerte Bücher namhaft machen.

Zunächst zwei frauenromane: „Defizit" von Carmen Sylva und „Ausgewanderte" von Mite Kremnitz, welche beide bei Strauß in Bonn erschienen und gleich vornehm ausgestattet sind. Der Titel, „Defizit", erinnert an „Soll und Haben", und Geld, Geschäft, Arbeit, die letztere besonders, nehmen einen breiteren Raum in dem Buche ein, als man bei einer königlichen Schriftstellerin erwarten möchte. Aber dabei kommt auch das „Herz" nicht zu kurz — ich meine die anderen mit den genannten Faktoren nicht direkt zusammenhängenden Leidenschaften. Sie sind fast alle vertreten, schöne und häßliche, eingeführt ohne Glossen, in ganzer Natürlichkeit, wie Selbstverständlichkeiten dargestellt, wie man es vom Dichter, vom Künstler erwartet. Carmen Sylva besitzt, was immer seltener zu werden droht, künstlerische Naivität. Sie beweist das nicht nur mit der hochpoetischen Gestalt des Harfners Llewallyn, sondern auch durch die Darstellung der, wie andere sagen würden, höchst verfänglichen Liebesabenteuer des jungen Tom. Ich schrieb hierüber an anderm Orte: Carmen Sylva hat eine eigene Darstellungsmethode: sie scheint fast nie zu erzählen, alles scheint sich von selber darzustellen, und zwar mit bewunderungswürdiger Lebendigkeit. Es ist eine Kunst, die wie Feenzauber wirkt. Vor allem erklärt die Dichterin nichts, sie huldigt mit Recht dem Grundsatz, daß die Erscheinungen in der Kunst wie die in der Natur unvermittelt auftreten und sich von selber, aus ihrem Verhältnis zu einander erklären müssen, in einem sprachlichen Kunstwerk nicht weniger wie in einem farbigen oder marmornen.

Und der zweibändige Roman „Ausgewanderte" gehört sogar zum Besten, was Frauen auf diesem Gebiete hervorgebracht haben. Das Thema desselben bildet der Gegensatz zwischen der deutschen und rumänischen Frau, der deutschen und der rumänischen Ehe. Der Personen sind es fast unzählige, und alle sind ins kleinste hinein individualisirt. Und auf allen ohne Unterschied ruht mit liebendem Wohlgefallen, mit genialer Unparteilichkeit das Auge des Schöpfers, der „regnen läßt über Gute und Böse und seine Sonne scheinen läßt über Gerechte und Ungerechte", die warme Sonne künstlerischer Bildungsfreudigkeit, und dessen ungetrübter, von keinen Nebenabsichten verwirrter Blick auch am Ungerechten die Gerechtigkeit wie am Gerechten die Ungerechtigkeit sieht. Wer halborientalisches Leben kennen lernen, wer wissen will, wie es in Bukarest aussieht, mag dieses Buch lesen; man kann aber stellenweise in ihm auch lernen, wie es in der eigenen Seele aussieht, und das ist mehr, das ist ein größerer Ruhm für Mite Kremnitz.

Ein reizendes Büchlein sind die „Phantasieen und Märchen" von Isolde Kurz (Stuttgart, Göschen). Es sind harmlose Sachen im Vergleich zu den vorgenannten Dichtungen, nicht tief aus dem Leben schöpfend, nicht Lebensvollgehalt bietend, sondern eben nur — Träume, aber erbauliche, liebliche Träume, die, erzählt, sich in der That wie hübsche Märchen anhören und die für Kinder, welche auch im Herzen Kinder sind, eine erfreuliche und ersprießliche Lektüre sein werden. Einzelnen der Dichtungen fehlt es sogar nicht an etwas Boshaftigkeit von der liebenswürdigen Art.

Ernster ist ein neues Buch von Wilhelm Raabe zu nehmen, obwohl es sehr lustig und eigentlich ein altes Buch ist, „Christoph Pechlin", den sein Erzeuger auch kurzweg „Pechle" nennt. Aber bei den lustigsten Dingen kann uns etwas recht trauriges einfallen. Vor Jahren hat Raabe auf die Zuschrift eines begeisterten jungen Lesers in liebenswürdiger Weise geantwortet, kurz und — sehr bedeutsam: „Hochgeehrter Herr! Schade, daß das deutsche Publikum nicht Ihren Geschmack in Hinsicht auf das Buch geteilt hat! Mir könnte es schon lieb sein, wenn der brave Christ Pechlin nicht zu Makulatur geworden wäre. Aber usw." Natürlich. In Deutschland wird ein Buch von Wilhelm Raabe zu Makulatur, so gut wie ein anderes. Warum auch nicht. Man hat schon gesagt, daß in Deutschland mehr Bücher geschrieben als gelesen werden, und dem mag ja so sein, wenn man aber behauptet, daß in Deutschland weniger gelesen wird, als anderswo, so ist das nicht wahr. Bei uns wird wohl zehn, zwanzig, vielleicht hundert Mal soviel gelesen als etwa in Frankreich. Aber von französischen Lesern vermögen neunzig oder mehr Prozent das Gute vom Mittelmäßigen zu unterscheiden, und sie beschränken sich auf das Erstere, wofür sie denn aber auch Zeit haben. Wie verschieden hievon die Dinge in Deutschland liegen, ist den Wissenden bekannt, und da kann hier natürlich ein Buch von Raabe so gut wie ein anderes zu Makulatur werden, vielmehr leichter als ein anderes. Dennoch hat es der Verleger Otto Janke bei dem „Christoph Pechlin" nun zum 60. Geburtstag des Dichters mit einer zweiten Auflage versucht. Ich wünsche ihm von Herzen Glück dazu und hoffe, daß es ihm viele danken werden, trotz alledem. Ich habe dies schon ein Mal geschrieben, es mag auch hier stehen. — Raabe hat dem erneuerten „Pechle" eine Vorrede angefügt, sie ist allein das Geld wert, welches das Buch kostet.

Nach Wilhelm Raabe gedenke ich am liebsten eines andern „abseits Stehenden", Wilhelm Jensens. Sein jüngstes Buch heißt „Diana Abnoba, eine Schwarzwaldgeschichte von der Baar": eine Dichtung aus „stiller Zeit" und still idyllischer Welt, aber voll reichen und bewegten innerlichen Lebens, zu welchem die stimmungsvoll gemalte Landschaft einen tiefpoetisch anspruchsvollen Hintergrund bildet. Diese Schwarzwaldgeschichte ist der Nachklang einer größeren Arbeit des Verfassers, seines monumentalen Werks „der Schwarzwald", welches im „Kunstwart" schon empfohlen wurde.

Benno Rüttenauer.

Noch ein paar Bücher seien erwähnt, die unter sich so verschieden sind, wie nur möglich. Da haben wir zunächst zwei von Heinrich Steinhausen. „Herr Moffs kauft sein Buch" (Berlin, Pasch) ist ein eigentliches „Weihnachtsbuch". Welches Buch könnte Herr Moffs kaufen, als „das" Buch, das allein er überhaupt kauft, außer Kladden und Strazzen, als sein Geschenkbuch für die Tochter zu Weihnachten? Daraus, daß es leider kein Ebers, sondern ein anderes ist, entwickelt sich die Geschichte von Liebe, Vaterzorn, Vaterversöhnung durch Frau Poesie, die Steinhausen vorgetragen nach dem Grundsatz:

„Und wenn der Geist in uns zu sehr erschrickt
Vor all den Larven, so die Erde füllen,
Dann wirft der Scherz darüber bunte Hüllen,
Bis frei das Aug' ins Leben wieder blickt."

Vielleicht schritt der Dichter noch mehr auf dem ihm eigenen

Rundschau.

Digitized by Google

Gebiet, als er ein zweites Buch schrieb: „Die neue Bizarde, oder Hermann Hinderichs des Jüngeren verfehlter Beruf“ (Wittenberg, Herrosé). Der Stimmung nach, die am liebsten in ihr waltet, ist diese Dichtung in Prosa ein Idyll, und dichterisch das Wertvollste, was sie bietet, gehört dem Idyllischen an, so lebhaft auch gegen den Schluß hin auch von außen her die Handlung ihre Fäden spinnt. Steinhausen steht weit abseits von der heut beliebten Erzählart, und wenn Spielhagens „Technik des Romans“ ein Gesetzbuch der Ästhetik ist, so ist er zudem ein ästethischer Thunichtgut. Wer trotzdem nach Schönem in seinen Gaben suchen will, der muß Muße und die Fähigkeit haben, sich in geistiger Abgeschlossenheit mit sich selbst und seinem Buche hinzusetzen. Kann er das, so wird er Schönes finden in Zeugnissen naher Befreundung mit dem Menschenherzen und dem Herzen der Natur und jenes stillen Humors, der aus der Liebe keimt.

Welch ein Gegensatz zu Richard Voß! In der „Juliane“ (Stuttgart, Dtsche V.-A.) geht ein aufgeregtes Handeln durch das ganze Buch. Die Technik spannend, die Charakteristik mit großen Zügen, die Stimmung leidenschaftlich, der Abschluß dramenhaft: Tod des verderbten und verderbenden Gatten durch die Kugel seines Weibes, sehr viel Pathos, gar kein Humor. Es ist ein Werk, das man mit ununterbrochenem Interesse liest und beiseit legt mit dem lebendigen Wunsche: der erkrankte Dichter möge unserm Schrifttum bald wiederkehren. Denn so viel man an ihm im Einzelnen bemängeln mag, Voß ist ein Dichter mit dem Auge für Bedeutendes und mit der Kraft, wuchtig das Hauptsächliche herauszuheben.

Und wieder eine andersartige Erscheinung: Detlev von Liliencron. Während Voß ein ausgezeichneter Komponist ist, komponirt Liliencron im Großen überhaupt nicht, er giebt eigentlich nur Skizzen, nur unmittelbare Ausflüsse einer Stimmung — die Niederschrift der einzelnen mag nicht viel länger dauern, als eine solche Stimmung anhalten mag, ehe sie abgelöst wird von einer verwandten oder ganz fremden. Bei Voß ist doch Alles plangemäß, bei Liliencron ist Alles Gelegenheitspoesie. Liliencron hat Viele und Manchen schwer geärgert durch die um keine Regel sich kümmernde Unbändigkeit, mit der sein Pegasus durch dick und dünn jagt. Wer seine neuesten Erzählungen, „Der Mäcen“ betitelt (Leipzig, Friedrich), kaltblütig durchliest, wird aus den „Wenn“ und „Aber“ auch nicht herauskommen. Es fragt sich nur, wie lange er beim Lesen kaltblütig bleibt. Bei mir, ich muß es gestehen, dauerte das nicht lange: meine kritische Bedachtsamkeit ist von Liliencron an Armen und Beinen immer von Neuem gebunden worden, wenn sie sich bei der oder jenen Stelle durch einen herzhaften Ruck losgemacht hatte. Der Stoff ist mitunter mit einer Glut erfaßt, mit einer naiven Ursprünglichkeit durchempfunden, mit einer unmittelbaren Anschaulichkeit dargestellt, daß man es durch alle Nerven empfindet: hier wirkt auf dich ein Genie. Möglich, daß allerlei Erdenschlacken, die am Menschen Liliencron auch nach diesem Buche zu haften scheinen, diesen und jenen kränken, der im Auge des Nächsten nach Splittern sucht. Ich würde den „Mäcen“ auch nicht zur Lektüre für Mädchen empfehlen. Aber ich denke, der Mannesblick müßte recht ungeübt sein, der zwischen allen jenen Schlacken hindurch nicht gerade im „Mäcen“ auch einen Adelsmenschen erkennte — einen „Adelsmenschen“ im tieferen Sinne des Wortes.

Es seien noch ein paar Werke genannt, die in neuen Ausgaben vor uns treten. Da heiß ich vor allen den lieben Rudolf Reichenau willkommen, dessen kleinen Kostbarkeitenschrein „Aus unsern vier Wänden“ uns Grunow in Leipzig in einer zweiten Auflage der Gesamtausgabe darreicht. Wie viel gütiges Menschentum, wie viel Herzensheiterkeit, wie viel Humor steckt in diesem Buche! Und mit welcher nie aufdringlichen, immer doch wirksamen Erzählerkunst wird darin in einer Sprache geredet, die so natürlich ist, daß man eine Unmenge Zeug verlernen und nebenbei ein Poet sein muß, um sie nachsprechen zu können. Mögen Viele dazu thun, daß Reichenaus Buch auch in Wirklichkeit werde, was es dem Wesen nach ist: ein Hausbuch der deutschen Familie.

Von neuen Auflagen älterer trefflicher Erzählerwerke seien noch zwei genannt: die dritte Auflage von Eduard Mörikes feiner Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“ (Stuttgart, Göschen) und die fünfte von Friedrich Vischers „Auch Einer“, (Stuttgart, Dtsche V.-A.). Unsere Leser dürften sich lustig über uns machen, wollten wir ihnen etwas von Mörike, wollten wir ihnen gar den Vischerschen „Auch Einer“ erst empfehlen. Wir erinnern sie nur daran, daß jetzt gute Zeit ist, jene Leute zum Eintritt in unser Haus einzuladen.

* **Neuere Lyrik. III.** — Ganz unmöglich ist es, jetzt zur Weihnachtszeit hier etwas zu bieten, was auf den Namen „Kritik“ einen halbwegs ernsthaften Anspruch erheben könnte. Da der deutsche Bürger höchstens zu Weihnachten einmal ein Gedichtbuch kauft, legen die Buchhändler ihm dann alle Gedichtbücher zusammen vor die Augen, und dem friedlichen Kritiker füllen sich die Tische mit lyrischen Blumensträußen, daß er von all dem Dufte schier betäubt wird. Im Ernst gesprochen: es geht über das Mögliche, was Dichter und Verleger einem Rezensenten zu Weihnachten zumuten, wenn der Mann Nerven hat — und man sollte einmal untersuchen, wie viel wahre Begabung unbemerkt bleibt und wie viel Schwächlichkeit in die Dichterschaar mit aufgenommen wird, blos weil bei der allherbstlichen Massenaushebung die Augen der Inspizienten übermüdet sind.

Der Schreiber dieser Zeilen hat sich nicht anders helfen können, als durch einen Gewaltstreich. Er bespricht von den „neuesten Eingängen“ der Lyrik heute einfach nichts. Eine wirkliche Sichtung ist nicht möglich in so kurzer Zeit, und jedes Buch nach drei Blicken mit zwei Schmuckwörtern zu nennen, erschien ihm unwürdig. Die Mitarbeiter für lyrische Kritik, die dem „Kunstwart“ zur Seite stehen, werden nach und nach ihre Schuldigkeit thun. Für heut weise ich nur auf ein paar größtenteils im Laufe des letzten Jahres, aber nicht der letzten Wochen, erschienene Sammlungen hin, die mir Beachtung entschieden zu verdienen scheinen, und von denen ich wenigstens sagen darf, daß ich sie kenne.

Da sind zunächst Bücher einiger älterer Dichter. Ludwig Eichrodt hat seine „Gesammelten Dichtungen“ (Stuttgart, Bonz) herausgegeben. Man kennt in weiteren Kreisen Eichrodt zunächst nur als den „Humoristen“, als den beliebten Biedermaier, der zu Deutschlands Leierkasten die ergreifendsten Gesänge sang. Das ist ja ein immer wiederkehrendes Leid deutscher Poeten: schreiben sie einmal etwas Humoristisches, so kennt die Menge dieses bald, das Ernste, das sie schreiben, lernt sie nie kennen, Folge: die Leute werden nur als Spaßmacher angesehen, und sie seufzen oft ihr Leben lang unter diesem Rufe. Eichrodt hat Lieder geschrieben, die eine gerade für das spezifisch Lyrische sehr feine Empfänglichkeit erweisen, er hat Hymnen geschrieben, Balladen, Gedankendichtungen — man erinnert sich doch nur an den Biedermaier, hört man ihn nennen. Mögen die neuerschienenen zwei Bände sein Bild für die Literaturfreunde vervollkommnen. — Von Ludwig Pfaus „Gedichten“ liegt eine neue, vermehrte Auflage vor (Stuttgart, Bonz), die vierte. Ich kann mir nicht helfen, Blut aus der eigentlich dichterischen Ader fühl ich nur selten durch diese Verse des bedeutenden Ästhetikers und Kritikers

Digitized by Google

strömen: es ist zumeist rednerische Begeisterung, die ich höre. Zumeist, aber nicht immer: gerade in einigen der ruhigsten, der schlichtesten Gedichte, webt empfindungsgenährte Phantasie eben doch eine anschauliche Welt zusammen, die in Gestaltung vor uns lebt, die Poesie ist. Die hohe rhetorische Begabung Pfaus, die zu wirken beginnt, wo er seine Ideale feiert oder polemisch verficht, ist freilich auch etwas wert, und es wäre schlimm, wenn sie leugnen wollte, wer auch nicht auf gleichem demokratisch-atheistischen Boden mit dem Verfasser steht. — Ein Mann, der aus gereiften Jahren auf ein an Erfahrungen reiches Leben zurückschaut, ist auch Carl Preser, der einem Heldengedichte „Ulrich Hutten" kürzere „Gedichte" (Kassel, Hühn) hat folgen lassen. In epischer Poesie, in solcher der Mischgattungen und im rein Lyrischen bethätigt sich Preser als feinsinniger und sprachgewandter Mann. Wir haben längst von ihm sprechen wollen, allerhand Zufälligkeiten traten immer hindernd dazwischen — das Weihnachtsfest soll nicht wiederkommen, ohne daß wir ihn wenigstens erwähnt hätten. Das gilt auch Heinrich Vierordt gegenüber, der mit einigen seiner neuen „Vaterlandsgesänge" (Heidelberg, Winter) sehr entschiedene Fortschritte vom Reden in dichterischer Form zum dichterischen Gestalten zeigt. Und ebenso von Theobald Nöthig, dessen „Lichter und Schatten" (Breslau, Woywood) nun schon in vierter Auflage vorliegen.

Es wurde in diesem Blatte schon früher auf die erfreuliche Thatsache hingewiesen, daß wir seit einem Jahrzehnt in Deutschland wieder eine Reihe wirklicher, echter Dichterinnen haben, während vorher seit den Tagen der Droste jenen Ehrennamen höchstens zwei oder drei Frauen in Wirklichkeit, schien es, verdienten, so viele ihrer auch Verse machten. Doppelt merkwürdig: gerade tiefere Probleme, gerade Empfindungen und Gedanken, die wir Männer in unserer Bescheidenheit nur für uns in Anspruch zu nehmen pflegen, sind in jüngster Zeit in Deutschland von dichtenden Frauen behandelt worden. Maria Janitschek, eine Vollblut-Dichterin, hat im vergangenen Jahre „irdische und unirdische Träume" (Stuttgart, Spemann) herausgegeben, ein kleines Büchlein und für eine kleine Gemeinde. Sie wollen langsam genossen sein, diese Dichtungen, an denen nichts gewöhnlich ist, weder der Stoff, noch die Formgebung durch die Phantasie, noch die Sprachbehandlung. Der lyrische Ausfluß der Empfindungen und Gedanken dieser reich lebenden, durchaus modernen Persönlichkeit gehört zu dem meist Charakteristischen nicht nur unserer modernen Lyrik, sondern unserer modernen Kunst überhaupt. Ganz andersartig ist die Dichtung der liebenswürdigen und gleichfalls sehr begabten Isolde Kurz, von der übrigens außer der zweiten Auflage ihrer „Gedichte" auch „Phantasieen und Märchen" in der G. J. Göschenschen Verlagshandlung erschienen sind. Isolde Kurz ist in ihrem Empfinden und Schaffen „weiblicher", wie die Leute zu sagen pflegen, als Maria Janitschek, zurückhaltender, dem Wohlklang in Sinn und Sprache geneigter, dafür dann freilich nicht von so überraschend eigenartiger Kraft, wie jene, aber doch echt und kennenswert in ihrer Poesie ganz unbedingt. Wir heben aus der Fülle von Frauenlyrik, die sonst noch vor uns liegt, für heute nur noch zwei kleine Bücher hervor, die „Gedichte" von „Rafael", die Dahn eingeleitet hat (Leipzig, Breitkopf & Härtel) und die „Neuen Gedichte" der Oesterreicherin Marie von Najmájer (Stuttgart, Bonz).

Die lebenden deutschen Poeten haben jetzt wieder ein jährliches Stelldichein in einem guten Hause, wenn der „Cottasche Musen-Almanach für das Jahr 1891" das erste Glied einer neuen Reihe wird. Otto Braun, der selbst leider nicht darin vertreten ist, hat den Almanach zusammengestellt, den die Cottasche Buchhandlung dann zierlich und geschmackvoll herrichtete. Den Standpunkt der „Modernsten" vertrat der Herausgeber selbstverständlich nicht, sondern die durch die Klassiker gebildete Geschmacksrichtung. Die Sammlung hat um so gewisser auch literaturgeschichtlichen Wert, als wohl bei Weitem das Meiste des Gebotenen hier zum ersten Drucke gekommen ist. — Wir erwähneu im Anschlusse noch einige Anthologien. Rudolf Heinrich Greinz' „Liederfrühling aus Tirol" (Leipzig, Haessel) bietet das Ergebnis ernster wissenschaftlicher Arbeit wie guten künstlerischen Geschmacks in einer trefflichen Auslese aus den Lyrikern Tirols; ein literaturgeschichtlicher Abriß leitet sie ein. Rudolf Eckardts „Lieder und Bilder vom deutschen Meer" (Norden, H. Fischer Nachf.) geben, was dem Verfasser von neuerer deutscher Lyrik über See- und Strandleben als Schönstes erschien. Eine Anthologie „Deutsche Weisen" schließlich, von Büttner Pfänner zu Thal (Leipzig, V. z. Greiffen), erhebt wohl weniger ernstere literarische Ansprüche, als den, durch seine überaus zahlreichen hübschen Bilder ein „Geschenkbuch" zu sein. Immerhin besteht die Auswahl aber vor näherem Prüfen besser, als das bei solchen „Geschenkbüchern" zumeist der Fall ist.

* **„Das gescholtene Märchen."** Unter dieser Überschrift fanden wir — wo und von wem, darüber später — einen Aufsatz, der recht in das Weihnachtsheft des „Kunstwarts" paßt. Er ist die Erwiderung gegen Herrn Schupp, der in der nämlichen Zeitschrift, der wir das Folgende entnehmen, das Märchen angeklagt hatte. Welcher Schandthaten, das ersehen unsere Leser deutlich genug für den Zweck aus der Entgegnung selber.

„Es thut mir wirklich leid, das arme Märchen! Und ich glaube auch, man hat es ungerecht behandelt. Das kleine Aschenbrödel macht sich doch gewiß nicht breit im modernen Leben. Im Gegenteil, es ist mehr denn genug verschüchtert. Viel eher verdienen die übrigen, lauten und oft unbescheidenen Gespielen unserer Kinder, die «Erzählungen», ein derbes Wort — sowohl die für die Kinderstube wie auch die «für die reifere Jugend». Da wenden Sie doch einmal die Rute an, Herr Heinrich Schupp! Dies garstige Gesindel ist wirklich erziehungsbedürftig. Aber das Märchen? Das steht fürwahr so bescheiden abseits von den «modernen Kindern» und wartet ganz verlegen, bis ein oder zwei es bemerken und zu ihm kommen. Und da stürmen Sie Protektor Ihrer modern-naturwissenschaftlich-geschichtlich-moralischen Erzählungen auf das arme Märchen los und schelten: «Pack dich! Wir können dich nicht gebrauchen! Wir leben im Zeitalter der Naturwissenschaft! Da bist du unmodern! Denn wer ist deine Mutter? Heh? — Phantasie? Da haben wir's! Phantasie ist nichts Positives, sondern ein Nebel! Wir wollen nicht phantasiren, sondern beobachten! Drum mach, daß du fort kommst; du darfst mit modernen Kindern nicht spielen!»

Nein, wirklich Herr Schupp, Sie sind ungerecht. Zunächst beurteilen Sie die Herkunft des Märchens ganz falsch. Sie sagen:

«Das Märchen beruht psychologisch auf der alten Wahrnehmung, daß die Fassungskraft des Kindes die Kategorie des Abstrakten noch nicht zu bewältigen vermag. Um also eine moralische Sentenz dem Kinde verständlich zu machen, muß die früherstarkende Ein-

Digitized by Google

bildungskraft Mithilfe leisten. Wie uns der Dichter durch seine Persönlichkeiten gewisse Anschauungen anerziehen will und je nach seiner Bedeutung auch anzuerziehen vermag, während ihm die Fabel nur als Beiwerk dient, so verzuckert man die trocknen Mandeln der Pädagogik mit poetischen Zuthaten, um sie dem Kinde mundgerecht zu machen».

Zunächst können derartige pädagogische Zweckvorstellungen doch nicht für die psychologischen Wurzeln des Märchens ausgegeben werden. Die angeführte Erklärung kann allenfalls für die Fabel — ich meine jene Gattung der «diktatischen Poesie» — sowie für gewisse Machwerke der pädagogischen Schriftstellerei gelten, nicht aber für all die ergreifenden Märchen aus dem Volksmunde sowie für die eines Hauff, Andersen, Bechstein und Leander, welch letztere Gruppe sicherlich derselben Grundquelle entströmt ist, wie jegliche echte Poesie überhaupt, d. h. einem Drange, ergreifenden Erlebnissen des Innenlebens dauernde Gestalt zu verleihen, nicht aber «die trockenen Mandeln der Pädagogik zu überzuckern und mundgerecht zu machen.» — Doch selbst angenommen, solche pädagogische Erwägungen seien die Quelle des Märchens, so ist doch aus der von Schupp gegebenen Erklärung keineswegs ersichtlich, inwiefern aus solch pädagogischen Erwägungen gerade das Märchen entsteht. Pädagogische Mandeln, überzuckert mit «poetischen Zuthaten» machen doch nicht speziell das Märchen aus, sondern bilden überhaupt eine pädagogische Erzählung. Werden nicht auch die «modernen» Erzählungen, für welche Herr Schupp schwärmt, «poetische Zuthaten» mit ihrem pädagogischen Gehalte verbinden? Die Folgerungen, welche von Herrn Schupp an seine genetische Definition des Märchens geknüpft werden, müßten also — falls es überhaupt Folgerungen sind — auch jene modernen Erzählungen treffen.

Eine Stelle des Aufsatzes richtet sich gegen die Phantasie; Herr Schupp scheint also unter demjenigen Bestandteile des Märchens, welchen er die «poetische Zuthat» nannte, eine Geburt der Phantasie zu verstehen und gerade wegen dieses Phantasiegehaltes das Märchen als unmodern zu verwerfen. Indessen ist dieser Phantasiegehalt ebensowenig wie die «poetische Zuthat» eine Eigentümlichkeit des Märchens. Wendet sich Herr Schupp gegen die Phantasie, so muß er der gesamten Dichtung feindlich gegenüber stehen oder sie wenigstens aus dem Bereiche der modernen Erziehungsmittel überhaupt ausschließen. Er scheint in der That dieser Tendenz zu huldigen; denn er sagt: «Seit die Naturwissenschaft das Recht in Anspruch nimmt, eine Pädagogik nach eigenen Normen zu haben und diese Frage mit einer, ihrer Macht angemessenen Ausschließlichkeit zur Geltung bringt, entbehrt die Märchen- und Fabeldichtung sogar theoretisch jeder Fürsorge. Während sie vormals bei der vorwiegend literarisch-logischen Bildung die denkbar beste Propädeutik war, wird sie von nun an mehr ein berauschendes Gift, denn durch sie bekommt die kindliche Phantasie Bedarf nach poetischen Genüssen, den ihm die spätere Bildung nur sehr mangelhaft befriedigen kann. Wer sich später an den Gesetzen der Schwere, der Anziehungskraft, der chemischen Affinität, oder den trockenen Formeln und Deduktionen der Algebra, Trigonometrie und Sphärometrie, oder den entsetzlich langweiligen Kniffen der höheren Mathematik logisch bilden soll, bedarf wohl kaum jener Macht, welcher man seit 2000 Jahren den vordersten Platz in der Geistesbildung eingeräumt, der Phantasie.»

Was zunächst diese letzte Deduktion betrifft, so vermag ich sie nicht mitzumachen. Ich möchte sogar das Gegenteil folgern, nämlich sagen: gerade die einseitig mathematische und begriffliche Bildung macht für die Erziehung notwendig, ein Gegengewicht zu bieten. Oder ist es etwa wünschenswert, daß die Uniform der geistigen Persönlichkeiten, welche heutzutage durch Schulbildung und Berufsthätigkeit bereits eine übermäßige Ausbreitung erhalten hat, auch noch durch die Jugendschriften befördert werde? Soll der moderne Mensch etwa schon in den Kinderschuhen für die mathematische Schulamtskandidatur oder den Maschinenbau vorbereitet werden? Nein, ich bin heutzutage mehr als je für humanistische Jugendbildung, wenn ich auch darunter etwas anderes verstehe als die Schwärmer für unser Gymnasium. Und die Pflege der Phantasie sowie des poetischen Gemüts gehört zur humanistischen Bildung. Denn erstens giebt es Berufe, für welche Phantasie und Gemüt nötig sind. Und zweitens wollen wir doch die Kinder nicht bloß zu Berufsmenschen, zu Arbeitsmaschinen erziehen, sondern auch zu Menschen überhaupt, zu genußfähigen Menschen, zu human empfindenden, für Freuden und Leiden ihrer Mitwesen verständnisvollen Menschen. Die Genußfähigkeit aber soll sich ganz besonders auf die Künste erstrecken, setzt also Phantasie voraus, und auch das ethische Empfinden wird teilweise durch die Phantasie bedingt. Doch selbst, wenn wir im Menschen einseitig den Berufsarbeiter sehen, müssen wir ihm Phantasie wünschen. Schopenhauer, der scharfblickende Beobachter des geistigen Lebens, hat überzeugend nachgewiesen, daß in jeder Wissenschaft, auch in der scheinbar ganz phantasielosen, der phantasiebegabte Kopf dem trocken-begrifflichen ebenso überlegen ist, wie das über Land und Meer dahinschwebende Flügeltier dem am Felsen klebenden Schaltiere, und daß die größten wissenschaftlichen Hypothesen und die daraus hervorgegangenen Entdeckungen durch Phantasie bedingt wurden.

Aber vielleicht versteht Herr Schupp unter Phantasie etwas Anderes als ich. Hören wir ihn. Er sagt:

«Phantasie ist nach naturwissenschaftlicher Anschauung nichts Positives; es ist das durch unbestimmte Gefühlsregung bewirkte nebelartige Band zwischen zwei gedanklich nicht zu vereinigenden Bewußtseinsmomenten.»

Es ist zwar schwer, aus diesen Ausdrücken «nichts Positives», «unbestimmte Gefühlsregung», «nebelartiges Band», «gedanklich nicht zu vereinigende Bewußtseinsmomente», etwas «Positives» zu entnehmen; indessen scheint mir die Psychologie des Herrn Schupp unter Phantasie den Inbegriff derjenigen Vorstellungs-Verknüpfungen zu verstehen, welche nicht der äußern Wirklichkeit entsprechen, sondern subjektiv komponirt sind. Ein Krokodil, welches Flügel hat und Feuer speit, würde als Beispiel gelten können. Nun scheint Herr Schupp zu kalkuliren: Drachen, Tischlein-deck-dich und Hexen kommen in der Wirklichkeit nicht vor, sind

Digitized by Google

«nichts Positives»; drum fort mit solchem Humbug, das alles ist — wie die Kinder zu sagen pflegen — gelogen!

Ich möchte diese Anschauung einen platten Rationalismus in der Poesie nennen. Ich habe diesen Rationalismus zuweilen bei Kindern gefunden, welche einfach nicht die Fähigkeit hatten, der Märchenphantasie zu folgen, und denen dieses Nicht-Können als ein Nicht-Wollen erschien, indem sie wähnten, sie wollten deshalb nicht, weil solche Märchen «gelogen» seien. Ich gebe nun zu, daß die trockene, für Märchen nicht empfängliche Vernünftigkeit in der «modernen» Zeit überwiegt, glaube aber nicht, daß dieser Zug des Zeitgeistes von unserem hohen Stande der Naturwissenschaft bedingt ist. Vielmehr verträgt sich nach meiner Meinung die Märchenphantasie sogar mit dem höchsten Stande der Naturwissenschaft, genau so, wie sich Poesie und Vernünftigkeit wohl vertragen können. Wenn ich beispielsweise den Mond anschaue, weiß ich sehr wohl, daß er ein kalter Planet mit ausgebrannten Kratern ist, stehe aber trotzdem unter dem mystischen Eindrucke dieses kühlen, keuschen, sanft-schwermütigen, träumerischen Gesichtes. Und wenn ich das Grimmsche Volksmärchen vom «Machandelboom» lese, stört es mich gar nicht, daß ich nebenbei weiß, ein toter Mensch kann sich nicht in einen Vogel, ein Vogel nicht in einen lebendigen Menschen verwandeln. Wen das stört, dessen poetische Phantasie ist nicht genügend entwickelt. Aber die Wissenschaft ist nicht das Störende. Wäre sie es, dann freilich wäre es wohl Zeit, dem Märchen das Grab zu graben. Aber mir scheint, das hat gute Weile. Auch im vorigen Jahrhundert glaubten Rationalisten, die hohe Kraft der Wissenschaft habe das Märchen endgültig beseitigt, und siehe, die darauf folgende Romantik brachte einen großartigen Märchenkindersegen, während die Wissenschaft sowohl an Inhalt wie an Verbreitung nicht etwa rückwärts, sondern vorwärts gegangen war.

Unverwüstlich wie die Poesie, die ja erst mit dem letzten Menschen ausstirbt, scheint mir auch das Märchen zu sein. Denn es entspringt einem dauernden Bestandteile des Menschengeistes, nämlich der Traumphantasie. Jeder Mensch träumt. Der Traum hat einen vielfach andern Inhalt als die Wirklichkeit. Das ist nicht so zu verstehen, als fehle dem Traum-Inhalt die Causalität: der Traum hat sogar eine bewunderungswert feine Causalität. Die Form des Naturgesetzes waltet auch im Traumleben strengstens. Insofern wird der naturwissenschaftliche Geist durch den Traum nicht verletzt, sondern sogar bestärkt. Es giebt keinen mehr logischen Kombinator seiner Naturgesetze und bekanntermaßen keinen größeren Psychologen als es der Traum ist. Nur materiell sind die Vorgänge im Traum von denen der Wirklichkeit verschieden. So überwinden wir im Traum unsere Schwere durch ein bloßes flügelartiges Schlagen mit den Armen. Die freie (phantastische) Kombination von Vorstellungen wird eben im Schlaf durch die Sinne nicht korrigirt, und infolgedessen schwindet die Kritik von Seiten unseres Wirklichkeitsbewußtseins. Aber nicht bloß der Schlaf hat diese Wirkung. Auch im Wachen kann diese Phantastik überwuchern, falls nur die Thätigkeit der äußeren Sinne vermindert wird. So im Dunkeln, wo wir nicht sehen. So auch im Wachträumen, wobei die Aufmerksamkeit weniger auf Auge und Ohr trifft, als auf unser Innenleben gerichtet ist. Solches Wachträumen ist die eigentliche Quelle des Märchens. Nicht etwa — wie Herr Schupp meint — um die Kinder artig zu machen, ersinnt der Dichter ein Märchen, sondern das Märchen entspinnt sich «von selber» dem Wachträumenden. Jüngst saß ich am schilfumwogten, fichtenummauerten Karuzsee und starrte träumend auf eine Schilfmasse. Das Schilf bewegte sich, schien sich zu teilen, als werde es von einem Arm zur Seite gebogen, und plötzlich sah ich eine Nixe, ein schelmisch lauerndes Wasserweib. Süßerstaunend wollte ich sprechen, da war die Erscheinung verschwunden. Ich erzähle dies Erlebnis, um zu zeigen, wie Ansätze zu Märchen entstehen. Ich brauchte nur in der angeregten wundervollen Stimmung weiter zu schwelgen, indem ich solchen Traumvorstellungen fürder nachgab — und das Märchen wäre fertig gewesen. Zu derartigen Phantastereien bin ich fähig und glaube dennoch nicht viel weniger aufgeklärt zu sein als Herr Schupp.

Solange nun die Menschen träumen werden, sei es im Wachen oder auch nur im Schlafen, und so lange dieses Träumen durch irgendwelche schöngefärbte (und seien es auch nebenbei grausige) Stimmungen begleitet ist, wird es Märchendichter geben wie auch Gemüter, die gerne den Märchen lauschen, und letztere werden sich ganz besonders aus der Kindheit rekrutiren, weil eben in der Kindheit die Traumphantasie und die Wachträumerei die größte Stärke zu haben pflegt. Und dagegen richtet keinerlei Aufklärung etwas aus, mag sie sich auch «modern» und «realistisch» nennen. Verwirft der «Amerikanismus» das Märchen, so zeigt er hiermit nur, daß er insofern eine unnatürliche Erscheinung ist, als er nicht mit der dauernden Menschennatur rechnet.

Inwiefern der Realismus das Märchen negirt, ist mir unverständlich. Ich denke ganz im Gegenteil, daß Märchen sehr realistisch sein können. Ich kann mich wiederum nicht Herrn Schupp anschließen, wenn er sagt:

«Selbst in der Dichtung verlangen die jungen Geister, daß an Stelle der Phantasie das einzige Positive trete, die Beobachtungsgabe. Wie man nun das Hauptgewicht auf gedankliche Geistesarbeit legt, welche nichts vom freigewollten Auffluge in den blauen Aether der Phantasie weiß, sondern hübsch bedächtig hinter dem Pfluge des Experimentes und der Demonstration gehen muß, so sucht jetzt die Propädeutik Ersatz in einer Jugendschriftstellerei, welche dem Denkkreis, den Gefühlen und Empfindungen unserer Jugend angepaßt ist und zugleich vorbereitet für die spätere Bildung.» —

Herr Schupp scheint also in den Märchen Beobachtungsgabe zu vermissen. Ich meine aber, daß es wenig Erzähler giebt, welche so fein beobachten und so realistisch schildern, wie es beispielsweise Andersen in seinen Märchen gethan. Wer sieht nicht, wenn er «das häßliche junge Entlein» liest, den Bauernhof in größter Anschaulichkeit vor sich, wer verfolgt nicht fast mit Auge und Ohr das Watscheln, Federputzen, Fressen, Schwimmen und Quacken der Enten sowie das Gebahren der jungen Entlein? Ich kenne keine

Digitized by Google

feiner beobachtete Schilderung des Geflügelhofes, als sie dies Märchen enthält. Aber vielleicht nennt es Herr Schupp deswegen «schlecht beobachtet», weil darin Enten sprechen. «Wie unrealistisch, ja unsinnig! Enten können doch unmöglich sprechen! Solch ein Unsinn ist keine Geistesnahrung für unsere Kinder. Diese müssen vielmehr Geschichten von Dampfmaschinen und Elektrizität, von Bismarck, Windhorst und Richter, von Napoleon und Moltke, von Virchow, Krupp und Siemens lesen.»

Glück auf zu dieser «Moderne»! Vielleicht werden derart erzogene Kinder in der That Musterberufsmenschen und «nützliche Glieder der menschlichen Gesellschaft» sans phrase. Doch «Eines schickt sich nicht für Alle». Es muß auch andere Käuze geben, Träumer, Phantasten, «Gemütsmenschen». Ja, wenn es nach mir ginge, müßte sogar jedes Temperament wenigstens etwas von diesem letzteren Seelenelemente haben. Und für diesen Zweck ist das Märchen, überhaupt die Poesie ein geeignetes Erziehungsmittel. Drum lassen Sie, ohne zu schelten, das Märchen auch bei den modernen Kindern stehen und mit ihm spielen, wer sich zu ihm hingezogen fühlt. Ich bin völlig ausgewachsen und werde sogar ein radikaler Realist und ein gefährlich moderner Mensch gescholten; aber mit dem Märchen spiele ich stets gern und bin dabei jedesmal so froh, wie es gewöhnlich nur ein Kind sein kann — —

«Einmal laßt mich atmen wieder
In dem goldnen Märchenwald.»"

Wo stand dieser Aufsatz? Und wer ist sein Verfasser? Gewiß ein Idealist, nicht wahr? Der Aufsatz stand in der naturalistischen „Freien Bühne" (36) und sein Verfasser ist Bruno Wille, der Gründer und Leiter der sozialdemokratischen „Freien Volksbühne" in Berlin. Woraus zu ersehen, daß auch unter den „Modernsten" Leute zu finden sind, die in der Nähe nicht so teuflisch aussehen, wie man sie gern an die Wand malt.

Theater.

* Warum sind Marionettenspiele in Deutschland selten? Sie könnten in ihren bescheidenen Kreisen manchem Kinde nicht nur, sondern auch manchem schlichten Kunstfreunde im Volke die Welt der Mären und Märchen dann und wann zum Feierabende ins Leben hereinschauen lassen, wenn sie nur richtig benutzt würden. In den romanischen Ländern versteht man das besser als bei uns, wo fast nur noch Kasperle, der Unsterbliche, auf den Jahrmärkten davon zeugt, daß auch Deutschland einst seine Puppentheater hatte. So wird der „Frf. Z." aus Paris geschrieben: „Die Marionetten Signorets sind gestern um so lieber willkommen geheißen worden, als sie uns, wie letztes Jahr, wieder ein neues biblisches Stück von Maurice Bouchor boten. Letztes Jahr war es die rührende alttestamentliche Familiengeschichte des blinden Tobias, dieses Jahr ist es ein richtiges Noël, ein Weihnachtsidyll, das sich zugleich an die altfranzösischen und altprovençalischen Mysterien anlehnt, die noch heute in der katholischen Kirche in der Ausstellung einer glänzend ausgestatteten Krippe fortleben, und zugleich dem modernsten ästhetisch-literarischen Christentum gerecht wird. Ochse und Esel führen im Stall die naivsten und erbaulichsten Gespräche darüber, daß es auch für die Tiere ein Paradies gebe, und nachher hören wir einen der drei heiligen Könige den Vorzug des Christentums vor dem Buddhismus auseinandersetzen, immerhin ohne sich in die Abgründe religions-philosophischer Spekulation zu verirren. Aber am gelungensten sind wohl die Bauernszenen, wo Bouchor ganz wie seine alten Vorbilder nicht etwa paläſtinensische Landleute jener Zeit mit historischer Treue zu schildern versucht hat, sondern ganz einfach Bauern seiner Zeit in heutiger Art sprechen und handeln läßt. Mit feinem Takt hat es Bouchor vermieden, Maria selbst als Marionette sprechen zu lassen. Man sieht sie blos bei der Krippe sitzen und hört sie ein Schlummerlied singen. Der junge Komponist Vital hat für ein kleines Orchester eine kleine Partitur geschrieben, die sich im Charakter aufs engste an Bouchors Werk anschließt. Wir können das letztere nicht besser charakterisiren, als indem wir es eine literarische Analogie zu Uhdes religiösen Bildern nennen. Wir finden bei beiden Künstlern die gleiche Innigkeit des Gefühls und Einfachheit der Mittel und das gleiche Bestreben, die heilige Geschichte durch Modernisirung der Typen unserem Gefühl näher zu bringen. Höchstens, daß Bouchor einr humoristische Ader besitzt, die voller strömt, als bei Uhde. Wie letztes Jahr, so erfreuten sich die Marionetten auch jetzt einer auserlesenen Dichterschaar als Wortführer. Richepin spricht auch jetzt wieder mit markiger Stimme den Erzengel, und Bouchor selbst flötet höchst angenehm die Rolle des jungen Hirten. Noël wird jede Woche zweimal gegeben werden und wohl den ganzen Winter über andächtige Zuschauer finden."

Weihnachtsschau.

Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken, herausgegeben von Bernhard Seuffert unter Mitwirkung von A. Sauer, F. Muncker, W. Scherer, J. Bächtold, E. Schmidt, E. Martin, J. Minor, L. Geiger, L. v. Urlichs usw. (Stuttgart, Göschen). Es kann nicht unsere Aufgabe sein, diese mit aller Akribie hergestellte Sammlung hier zu „besprechen", deren Wichtigkeit auch für ihn, wenn er wenigstens ein Literaturfreund ist, auch der Laie schon sofort erkennt, indem er das von der Verlagsbuchhandlung versendete Inhaltsverzeichnis der Bände durchsieht. Doch wollen wir an dieser Stelle darauf aufmerksam machen, daß die 38 Bände bis Ende 1890 zusammen zum ermäßigten Preise von 40 statt 55,30 M. zu erhalten sind. Bei einem gebundenen Exemplar der Sammlung wird jeder Einband mit 80 Pf. berechnet.

Heinrich Heines sämtliche Werke. Mit Einleitungen, erläuternden Anmerkungen und Verzeichnissen sämtlicher Lesarten, von Dr. Ernst Elster. (Leipzig, Bibliogr. Institut, geb. M. 16.) — Mit dieser während dreier Jahre erschienenen Heineausgabe hat ein noch jugendlicher Literaturgelehrter seinen Beruf zu derartigen Arbeiten glänzend erwiesen. Ich habe recht viele Stichproben zu Vergleichen gemacht, habe manche Ausführung ziemlich schulmeisterlich verfolgt, kann auch nicht sagen, daß ich in der kritischen Würdigung Heines dem Herausgeber immer zustimmen möchte, zögere aber keinen Augenblick, mich dem Urteil anzuschließen, daß die Elstersche die beste aller Heine-Ausgaben ist. Nicht nur das: sie ist in mancher Beziehung schlechthin mustergiltig. Wer Heine nahe kennen lernen will, der muß ihn in dieser Ausgabe lesen, die zu allem Guten noch hübsch ausgestattet und billig ist.

Kleists „Käthchen von Heilbronn", illustrirt von Alexander Zick (Berlin, Albert Goldschmidt, geb. M. 15?) — Wir bekennen, daß wir nicht zu den Freunden der Zickschen Muse gehören, wie sie uns bis jetzt meistens entgegentrat: als ein etwas süßlich klassizistisches Gebilde ohne viel Fleisch und Knochen. Vielleicht finden wir nach diesem freimütigen Geständnis um so eher für die Versicherung Zutrauen, daß uns die Bilder zum „Käthchen" angenehm überrascht haben. Kleists Märchen, das allen noch so gerechtfertigten kritischen Bedenken zum Trotz und eben doch auch von ästhetischen Rechts wegen seinen Zauber unverwüstlich weiter aus-

Digitized by Google

übt von Geschlecht zu Geschlecht, Kleists Käthchen, das auf Jahrhunderte hinaus allen teuer bleiben wird, die jungen Herzens sind, es hat auch die Zicksche Kunst viel mehr von innen heraus belebt, als anderer „Stoff". In einigen Gestalten finden wir sogar, was wir von Zick am wenigsten erwarteten: neben Anmut und formaler Gefälligkeit auch Ansätze zu tieferer Charakteristik.

Das Kleistsche Werk hat seine leidenschaftlichsten Verehrer unter den Heranwachsenden, unter denen also, die noch jene Schönheit des Traums genießen, die wieder genießen zu können die Menschen gewöhnlich über eine Periode hinauskommen müssen, in der nur die Wirklichkeit ihnen genußbringend erscheint. In noch höherem Maße gilt dasselbe von einem zweiten deutschen Buche, von

Hauffs „**Lichtenstein**", der beinahe „das" Lieblingsbuch der „reiferen männlichen Jugend" geworden ist. Eine etwas bescheidnerer, aber immer noch „prachtbuchhaft" ausgestattete Ausgabe dieses Werks liegt aus dem J. Ebnerschen Verlage in Ulm vor (Preis geb. M. 6.80). Sie ist mit außerordentlich vielen Bildern geschmückt, deren Verfasser auf dem Titelblatt ohne Scheu hätten genannt werden dürfen. Denn sie sind ihrer Aufgabe im Hinblick auf die Zwecke des Bandes gerecht geworden, manche sogar mit ungewöhnlichem Geschick und großer Begabung.

Die schöne Kunst der „**Kleksographien**", d. h. der phantastischen Ausnutzung jener Erscheinung im Reiche der Natur, die man „auf schwäbisch Tintensäne" nennt, ist schon von manchem großen und kleinen Kinde gepflegt worden, und unter den großen Kindern, so sie liebten, befanden sich hochbedeutende Maler. Nun wird uns mit dem vorliegenden Bändchen von der Stuttgarter „Deutschen Verlags-Anstalt" Justinus Kerner als der eigentliche Vater jener „eigentümlichen Gattung der graphischen Kunst" vorgestellt. In sauberen Zinkographien sind dort seine Kleksographien wiedergegeben worden, und Verse des Dichters begleiten jedes Bild. Für die meisten wird das Buch eine sehr lustige Spielerei sein. Für die tiefer Prüfenden aber wird aus diesen Bildern und Gedichten auch ein höchst eigenartiges „document humain" für den Geist seines Verfassers heraufsteigen, das so gewiß von weiterem als nur literaturgeschichtlichem Interesse ist, wie Justinus Kerners merkwürdiges Geistesleben überhaupt.

Ostafrikanische Gletscherfahrten, von Dr. Hans Meyer. (Leipzig, Duncker & Humblot, M. 23). — Wir konnten den Lesern vor einem Jahre ein auch in künstlerischer Beziehung vortreffliches Werk anzeigen, Emil Zsigmondys „Im Hochgebirge", das bei Duncker & Humblot erschienen war. Durch eine diesjährige Veröffentlichung beweist der Verlag wiederum, daß er hinsichtlich vornehmer Ausstattung von Reiseschilderungen durch das Bild unübertroffen dasteht. Die von O. E. Compton nach Photographien und Skizzen entworfenen Feder-, Tusch- und Aquarellbilder, (deren vortrefflicher Wiedergabe in Photogravüre, Farbendruck oder Zinkätzung sich übrigens zahlreiche Lichtdrucke unmittelbar nach den Photographien selbst zugesellen) treffen nach der Versicherung des Reisenden „nicht nur den Hochgebirgscharakter, sondern auch den ostafrikanischen «Lokalton» mit wunderbarer Treue." Der Text behandelt Hans Meyers dritte ostafrikanische Expedition, welche die Besteigung und genauere Erforschung des Kilimandscharo erreichte. Über den wissenschaftlichen Wert von alledem ist hier nicht zu sprechen. Daß es sich aber um ein auch für Laien höchst belehrendes und durchaus nicht trocken, sondern frisch und lebendig geschriebenes Buch handelt, sei ausdrücklich hervorgehoben.

Von **Lieferungswerken,** besonders von solchen, die ihren Abschluß eben erreicht haben oder ihm noch bis Weihnachten entgegen gehen, seien einige genannt. Abgeschlossen liegt jetzt ein Buch von Adalbert von Hanstein vor, „Kaiser Wilhelms II. Nord- und Südlandfahrten" (Berlin, Deutsch-Nationaler Verlag), das sich seiner nichts weniger als leichten Aufgabe recht geschickt entledigt hat. Das Werk ist in meist kräftig und breit behandelten Tonschnitten gut illustrirt; als populäre Chronik über eine erregte Zeit wird es einen Wert behalten. Spielt in diesem Buche die deutsche Flotte eine große Rolle, so ist ihr ein anderes Lieferungswerk ganz gewidmet: „Zur See", herausgegeben vom Vice-Admiral z. D. von Henk und vom Marinemaler Niethe (Hamburg, Verlagsanstalt, vorm. Richter). Im gleichen Verlage nähert sich ein anderes Werk seinem Abschluß, das der Kunst allein dient: die von Roeßler und Dietrichs ausgezeichnet illustrirte Großfolio-Prachtausgabe von Hamerlings „König von Sion", auf die wir zurückkommen wollen. Oskar Schwebel giebt ein neues Werk heraus, „Aus Alt-Berlin", „Stille Ecken und Winkel der Reichshauptstadt in kulturhistorischen Schilderungen", das der Verlag (Lüstenöder in Berlin) mit zum großen Teil höchst interessanten kulturgeschichtlichen Bildern sachlich und verständnisvoll illustrirt. Die im Stuttgarter Südd. Verlags-Institut von Pfleiderer herausgegebene „Illustrirte Hausbibel" soll später besprochen werden. Im Beginn des Erscheinens steht die sechste Auflage der „Denkmäler der Kunst" (Stuttgart, Neff), ein Werk, das jetzt eine viel schwierigere Stellung im Kampf mit dem Wettbewerb hat, als zur Zeit seines ersten Erscheinens, aber alle Anstrengungen macht, seinen Platz zu verteidigen. Ein schönes Buch wird mit seinem Abschlusse „Das malerische Schweden" (Breslau, Schles. Buchdruckerei usw. vorm. Schottländer) — die Illustrationen der ersten Lieferungen wenigstens ragen weit über das Mittelmaß an Güte hinaus. Schließen wir die zu jeder andern Zeit, als vor Weihnachten, unerlaubt bunte Reihe dieser Aufzählungen mit einem Hinweis auf „P. K. Roseggers Ausgewählte Werke", illustrirt von Greil und Schmidhammer (Wien, Hartleben), eine Ausgabe, die von uns schon wiederholt warm empfohlen ist. Sie wird bald abgeschlossen sein.

Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, mit erläuterndem Texte von Julius Meyer und Wilhelm Bode, herausgegeben von der General-Verwaltung (Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Preis der Lieferung: M. 30) — jene großartige Publikation, von der wir schon wiederholt gesprochen haben, ist jetzt bis zur sechsten Lieferung vorgerückt. Der Text bringt in ihr die Behandlung des italienischen Quattrocento zum Abschluß. An Einzelblättern ist dem neuesten Hefte wieder Vorzügliches beigegeben: Radirungen von Krüger nach Ambergers Bildnis des Sebastian Münster und nach einem Familienbilde des Teniers, von Kühn nach dem „Bildnis einer jungen Dame" von G. Flinck und dem Martyrium der hl. Agatha des Tiepolo, von Eisenhardt nach einer Maria des Lorenzo di Credi, von Unger nach einer Flußlandschaft von Cuijp. Das Werk wird nach seinem Abschlusse eines der herrlichsten Zeugnisse für die deutsche vervielfältigende Kunst sein, das unser Jahrhundert geschaffen hat, und zugleich eines der besten für die gerade in Berlin so vortreffliche Verwaltung und Ausnützung unserer Museen.

Von den Veröffentlichungen der „**Gesellschaft für vervielfältigende Kunst**" in Wien zu sprechen, ist uns stets ein besonderes Vergnügen, weil wir das Wirken dieser Gesellschaft für höchst verdienstlich halten. Die von Graul geleitete eigentliche „Zeitschrift" der Anstalt, „Die graphischen Künste", die in jedem Hefte neben beigefügten Radirungen, Stichen oder dergl. zahlreiche vorzügliche Textbilder bringt, von der „Chronik für vervielfältigende Kunst" als einem Beiblatt begleitet wird und mit ihren sechs starken Heften jährlich 30 Mark kostet, ist beispiellos billig im Vergleich zu dem, was sie bringt und wird in freiestem Geiste geleitet. Besonders haben wir die Beiträge über Klinger, Geyger und Stauffer willkommen geheißen. Das von Lützow redigirte große Werk „Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart" und das andere „Die Rubensstecher", Teil einer „Geschichte der vervielfältigenden Kunst", seien gelegentlich des Festes nur in Erinnerung gebracht; wir kommen auf sie zurück. Erwähnen aber wollen wir noch drei größere Kunstblätter nach Van Dyck, welche die Gesellschaft uns vorlegt. So einen großen Holzschnitt von Wilhelm Hecht nach der „Henriette von Frankreich", ein Werk von köstlicher Klarheit und Farbigkeit. Manchen Beschauer wird es höchlich überraschen — zeigt es ihm doch, was er vielleicht noch gar nicht wußte: daß nämlich der moderne Ton-Holzschnitt sehr wohl befähigt ist, in Wettbewerb mit seinen „metallenen Konkurrenten", der Radirung und dem Kupferstich, zu treten; er hat spezifische Vorzüge, wie diese, und kann auch dekorativ wirken, wie diese. Der Sonnenleitersche Stich nach dem Grafen van der Borgh ist überaus virtuos, der Harnisch blitzt uns in die Augen, als hätten wir die Rüstung selber vor uns, das Gesicht aber erscheint doch ein wenig flächenhaft und das Ganze läßt ziemlich kühl. Die Kühnsche Radirung nach dem Bildnis des Kupferstechers Karl Malery ist denn doch ganz anders belebt, und auch über die Technik freut man sich: man genießt das Blatt, ohne daß ein Rest bliebe.

Von den **Georg Hirthschen Sammelwerken** ist eines, das „Kulturgeschichtliche Bilderbuch aus drei Jahrhunderten" in diesen Wochen abgeschlossen worden, ein Werk von sechs mächtigen Bänden, das in zinkographischen Vervielfältigungen die Bilder „der großen Illustra-

Digitized by Google

toren" von 1500—1800 wiedergiebt, wie sie die Sitten und Gebräuche ihrer Zeiten spiegelten. Der „Formenschatz" ist in einen neuen Jahrgang getreten: wir empfehlen ihn wiederum gerade wie er jetzt ist, nun er nicht bloß das Kunsthandwerk, sondern auch Malerei, Plastik und Architektur in den Kreis seiner trefflichen Reproduktionen gezogen hat, als das entschieden beste der künstlerischen Anregung gewidmete Sammelwerk seiner Art. Noch sei einer jüngst in Hirths Kunstverlag erschienenen Monographie gedacht: „Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten", einer tiefdringenden Studie von J. Reimers, die durch 93 Illustrationen erläutert wird.

Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen 1890. Text von J. O. Bierbaum. (München, Dr. E. Albert und Co., M. 7). — Der Text dieses empfehlenswerten Buchs ist von einem frischen Polemiker der „Jüngsten" geschrieben, von dem möglicherweise ein wenig gilt, was Perfall kürzlich über die modernste Kunstkritik sagte, dem aber auch seine Gegner zugeben müssen, daß er zwei nicht ganz gleichgiltige Eigenschaften besitzt: er ist ehrlich und er ist anregend. Die Bilder sind Typogravüren aus der Albertschen Anstalt, hergestellt nach deren neuem Verfahren; es ist in der That staunenswert, was sich damit erreichen läßt: viele Blätter kommen der Wirkung guter Lichtdrucke ganz nahe oder gar der guter Photogravüren. Eine kühne Neuheit bringt das Werk in ein paar mit drei, vier farbigen Tönen gedruckten Bildern: das Erinnerungsbild vom Farbenreize des Originals soll dadurch dem Beschauer wachgerufen, nicht etwa der Farbenreiz selber dem Nichtkenner des Gemäldes ersetzt werden. Von der gleichen Verlagsanstalt wird uns auch ein „neuer" Karrikaturenzeichner als Konkurrent Buschs vorgeführt: Franz Stuck, der eine „Buschiade" von „Erraths", „Hans Schreier, der große Mime" (M. 2,50) illustrirt hat. Unsere Leser erinnern sich vielleicht an eine Karikaturenfolge „Der neue Bassist", welche vor kurzem in den „Fliegenden Blättern" erschien — sie giebt ihnen ein Bild vom künstlerischen Charakter Stucks als Karikaturisten. Der Text ist nicht ohne Witz und Satire geschrieben, vermindert aber seine Wirkung eher, als daß er sie erhöhte, durch allerhand überflüssige „Anstößigkeiten". Auf den Fortgang Stucks auf diesem Wege dürfen wir gespannt sein; die Hauptsachen hat er: er ist scharf beobachtender Künstler und er ist originell in seiner Komik.

Japanischer Formenschatz von S. Bing. (Leipzig, E. A. Seemann, jährlich 12 Hefte, 20 M.) — Es ist immer erquicklich für den modernen, von allen möglichen Rücksichten angekränkelten Kunstschaffenden, einen Blick zu thun in ein fremdartiges, naives, in sich abgeschlossenes Schaffen, wie es uns die vorliegende Sammlung der verschiedenartigsten Erzeugnisse japanischen Kunstfleißes vorführt. Wie die Dialekte für die Grundsprache eine Fundgrube der Bereicherung bilden, so bietet hier die Ursprünglichkeit der Anschauungen, die sich fast überall kund giebt, reiche Anregung für Kunsthandwerker und Künstler. Das ist ein Verdienst des teilweise prächtige Nachbildungen bringenden Sammelwerks. Daß es für alle diejenigen, deren Thätigkeit eingehende Bekanntschaft mit japanischen Formen erfordert, von höchster Wichtigkeit ist, darin liegt die zweite, die „praktischere" Bedeutung des verdienstvollen Unternehmens. In seinem kunstgeschichtlichen Gehalt wurzelt zum dritten sein Wert. Ein fesselnder und sachlich trefflicher Text führt den Beschauer ein in die Entstehungsbedingungen der wiedergegebenen Werke. O.

Der Verlag der Fliegenden Blätter, Braun & Schneider in München, hat dieses wie jedes Jahr zum Weihnachtsmarkte gute Dinge beigesteuert. Da ist zunächst das neue Oberländer-Album (M. 5), das siebente zu seinen sechs Vorgängern, mit denen zusammen es im nächsten Jahrhundert betrachtet werden wird mit mehr Bewunderung, als wir für einen Chodowiecki haben. Und je älter Oberländer wird, je seltener zeigt er Manier, je mehr wird er objektiv, nur aus der Sache heraus karikirend und ohne die geringste Voreingenommenheit gegen irgend eine Menschensorte, alle auslachend, keinen verspottend. Der Beschauer seinerseits ruht vom Lachen aus, indem er bewundert, und je reicher die eigenen Erfahrungen werden, um so herzlicher bewundert er. Früchte der „Fliegenden", auf die ja wir Deutschen stolz sein können, sind dann noch der „Münchener fliegende Blätter-Kalender 1891" (M. 1) diesmal mit ganz allerliebsten Monatsvignetten von Vogel-Plauen, sowie Schäffers von Emil Reinicke nach Skizzen des Verfassers so drollig illustrirte postalische Dichtungen „Anno Dazumal" (M. 1). Auch liegen die vielbeliebten Gedichte „Von mir is's" von „v. Miris" vor (M. 3) — zu einem schönen Bande vereinigt und mit des Verfassers Bildnis geziert, sowie eine zweite Sammlung „Gedankensplitter" (M. 3,50). Jeder, der die „Fliegenden" kennt, weiß über diese Bücher bescheid. Den neuen Band der „Münchener Bilderbogen" (M. 3,40) brauchen wir auch nur zu nennen. Nachdrücklich wollen wir aber die „Jugendblätter für Unterhaltung und Belehrung" (M. 5,50) des gleichen Verlages empfehlen, von denen Isabella Braun nun schon den 36. Jahresband herausgegeben hat. Er ist in Text und Bild so sorgfältig gewählt, daß er allen, an die er sich mit dem Erfolge wendet, daß sie ihn auch bekommen, viel Freude machen wird.

Die Jugendbücher sind zur großen Parade vor dem Christkind wie gewöhnlich bataillonsweise aufmarschirt. Viele von ihnen sehen auch sonst noch gar kriegerisch aus: der Deutsche als Soldatenfreund spricht auch aus seinen Knabenbüchern. Knötels ausgezeichnete „Uniformenkunde" (Rathenow, Babenzien) ist zwar nicht als Jugendwerk gedacht, wird aber besonders von unsern Offizieren unzweifelhaft für ihre Jungen nicht minder, wie für sie selber gekauft werden. Lohmeyers „Militärbilderbuch" jedoch (gleichfalls mit Bildern von Knötel, Text von G. Vogt, Verlag von Flemming in Glogau, M. 6), das die Armeen Europas überhaupt, sein Gegenstück, das die Geschichte von „Preußens Heer in Wort und Bild" behandelt (Text von Köppen, gleicher Verlag, M. 8), sind als Bücher für die reifere Jugend von vornherein geschrieben. Ob es überhaupt angebracht ist, dergleichen Soldatisches dem Knaben zu bescheeren — das ist eine Frage, über die hier nicht zu sprechen ist. Sogar ein „Militärisches Ziehbilderbuch" haben wir dieses Jahr — von Lothar Meggendorfer (München, Braun & Schneider), den wir nicht für geeignet zur Jugendbildung halten, er komme denn eben mit Ziehbilderbüchern, in denen sich eine ganz ungewöhnliche Begabung zeigt für die Wiedergabe charakteristischer Bewegungen durch einen (übrigens oft recht zusammengesetzten) Mechanismus. Mit den Meggendorferschen Ziehbilderbüchern können in dieser Beziehung die anderen deutschen nicht einmal verglichen werden.

Wir haben im vorigen Jahre mit ganz besonderer Anerkennung der Bemühungen Gotthold Klees gedacht, den goldenen Schatz von Sage und Geschichte der Jugend nutzbar zu machen unter Vermeidung all jener Dinge, durch die eingetrocknete Pedanten- oder gar zu leichtflüssige Literatenfedern so oft verderben, wo sie beglücken wollen. Von Klees „Bildern aus der älteren deutschen Geschichte" ist nun der zweite Band erschienen, „Geschichtsbilder aus der Völkerwanderung" (Gütersloh, Bertelsmann), ein treffliches Buch, klar und gut, ein Buch auch, das nicht Schminke für Farbe hält, wenn es Großes aus der Vorzeit malen will. Was ist sonst noch von dem gerade für größere Knaben bestimmten Neueren empfehlenswert? Wir dürfen „Carl Flemmings vaterländische Jugendschriften" nennen, zu je 1 M., die manches Gute in gefälliger Ausstattung bringen. Ebelings Erzählungen „Der Tulpenschwindel" (ebda, M. 1,50) und „Das goldene Ei" (ebda, M. 3) mögen hier auch erwähnt werden, und dann noch die Bendelschen „Erzählungen aus dem Leben der Tiere" „für jung und alt" (ebda, 2 Bände zu je 4 Mark).

Ich hörte vor Kurzem die Äußerung einer gebildeten Frau, die für ihre Buben ein hübsches Buch suchte: es sei doch merkwürdig, unsere neue Jugendliteratur sei geschrieben, als ob auch die Jungen Mädchen wären. Es ist sehr viel Wahres an diesem Ausspruch. Aber es überwiegen unter den Eingängen für unsere diesjährige Weihnachtsschau ganz auffallend auch die ausdrücklich für junge Mädchen verordneten Bücher. Wir halten uns hier so wenig, wie an irgend einer andern Stelle des „Kunstwarts" für verpflichtet, alle eingegangenen Bücher zu besprechen, womöglich gar nach beliebtem Brauch selbst „hochangesehener Zeitschriften" unter Zugrundelegung der buchhändlerischen Begleitzettel; wir lassen aus unserer Aufzählung einfach weg, was nicht mindestens in einer Beziehung gut ist. Die meiste Ursache zu Weglassungen giebt uns aber eben die Mädchenliteratur.

Von einer Frau liegt uns freilich ein Buch vor, die in ihrem Kreise eine Dichterin ist, eine volle, echte. Johanna Spyris unübertreffliche Jugendbücher können zudem die Knaben so gut lesen, wie die Mädchen, auch ihr neuestes, „Keines zu klein, Helfer zu sein" (Gotha, F. A. Perthes, M. 2,40). Ein Werk für „höhere Töchter", das seine Be-

Digitized by Google

liebtheit nicht zu Unrecht erlangt hat, ein umfangreiches Buch schon (es hat 2 Bände, und kostet 12 M., was im Verhältnis zu der höchst splendiden Ausstattung jedoch nicht teuer ist), liegt in zwölfter Auflage vor: wir meinen die „Musikalischen Märchen, Phantasieen und Skizzen" der Elise Polko, deren ohne Vergleich bestes Buch eben dieses ist (Leipzig, J. A. Barth). Dann hätten wir einen ganzen kleinen Himmel von Sternen aufzuzählen, den das große Gestirn, welches die Mädchen erleuchtet und Thekla von Gumpert heißt, um sich versammelt hat. Ihr „Töchter-Album" (M. 6,75—8,70) vereinigt von Mitarbeiterinnen eine große Zahl, und recht gute Beiträge finden sich denn auch in dem der Kaiserin gewidmeten Bande. Auf die farbigen Bilder ist viel Sorgfalt verwendet — wie bei allen Büchern des Flemmingschen Verlags, dem auch die folgenden Werke zu eigen sind. So Thekla von Gumperts „Bücherschatz für Deutschlands Töchter", eine stattliche Reihe wohlausgestatteter Bände (zu je 3 M.), mit Beiträgen von Th. von Gumpert selbst, von A. von Carlowitz, Jenny Fischer, M. Petzel, A. v. Schwerin, F. Stöckert, A. Träd, E. v. Wasmer, L. Ziemssen. Dann hat Frau v. Schober-Gumpert noch „Vier Erzählungen aus der Kinder Welt" (M. 3) herausgegeben und einen neuen Band von „Herzblättchens Zeitvertreib" (M. 5,25—6), „bekanntlich auch dem liebsten Buch der kaiserlichen Prinzen", zu welchem Hermann Wagner „Herzblättchens Naturgeschichte" in drei Bänden (je M. 2) hübsch hinzugeschrieben hat.

Mit dem „Herzblättchen" sind wir unvermerkt bei dem Publikum angekommen, das es noch nicht übel nimmt, wenn man es selbst in seiner Gegenwart „klein" nennt. Eine ganz allerliebste Gabe für diese bescheidenen Leutlein, phantasieanregend und belehrend, wenn die Mutter das Einzelne deutet, geeignet das Wunder lieben zu lehren im Alltäglichen, ist Heinrich Jädes „abenteuerliche Geschichte eines Wassertröpfchens": „Klein Binkelblink" (Flemming, M. 3), das Otto Försterling auf das liebenswürdigste mit bunten Bildern begleitet hat, ein wohlgelungenes Seitenstück zu Jädes „Roggenkörnlein". Eine Perle sehr anderer Art, aber wirklich eine Perle nenn ich Georg Böttichers lustige „Landpartie", von A. Jaumann illustrirt, von dem Verlage der „Leipz. Kunstdruck- und Verlagsanstalt, vorm. Franz Karrer" höchst gewinnend zugerichtet und für das Max und Moritz-Alter bestimmt. Da haben wir ein vortreffliches Seitenstück zu dem im Leitaufsatze gelobten „Chinesischen Buche" derselben Verfassers und desselben Verlegers — hier ist alles drollig, kerngesund und dem Kinde verständlich.* Dann verdient eine auszeichnende Erwähnung „Der Kleinen Lieblingsbuch" von Johanna von Sydow, eine in Wort und Bild gleich gediegene und geschmackvolle Gabe der Stuttgarter „Deutschen Verlagsanstalt" (M. 4). Sonst dürfen noch empfohlen werden: Gülls „Kinderheimat in Liedern" (Gütersloh, Bertelsmann), mit trefflichen Holzschnittbildern nach tüchtigen Künstlern, Dieffenbachs „Für unsere Kleinen", von dem nun der sechste Band vorliegt (Gotha, Perthes) und die von Cornelie Lechler gesammelten „Goldenen Reime für die Kinderstube", zu denen Claudius und Klimsch die meist in Farbendruck wiedergegebenen Bilder gemacht haben (Stuttgart, Loewe). Sie leiten schon hinüber zu den eigentlichen

Bilderbüchern, denen ein Text fehlt oder doch nur einige erläuternde Worte zugiebt. Da haben wir denn: „Komm herein!" ein luxuriös ausgestattetes und ziemlich „unzerreißbares" Heft mit gut gezeichneten Menschen-, Tier-, Sachen-„Porträts", die Anschauungsfähigkeit zu üben (Stuttgart, Loewe). Wir haben ferner die Ziehbilderbücher von Ille: „Hanswursts lustige Streiche", die so dauerhaft wirksam, weil so einfach sind, daß sie wirklich, wie man das so sagt, „jedes Kind verstehen kann", und „Staberls Reiseabenteuer" (Stuttgart, Waag). Wir haben schließlich ein ganz vortreffliches neues Bilderbuch von Fedor Flinzer, dem besten deutschen Tierzeichner, der überhaupt für die Jugend schafft, „Unsere Hausfreunde aus der Tierwelt" (Flemming, M. 5).

Nun wollen wir noch ein paar **Märchenbücher** nennen. Mit einer kurzen Erinnerung an die Worte des Herrn Verfassers unseres Leitaufsatzes weisen wir auf „Robert Reinicks Märchen-, Lieder- und Geschichtenbuch" hin (Velhagen & Klasing), das in 9. Auflage vorliegt und hoffentlich noch recht lange Zeit unsere Jugend erfreut, und auf die „Deutschen Märchen in Wort und Bild", die, bis auf das von Grot-Johann illustrirte vom tapferen Schneiderlein, Eugen Klimsch mit farbigen Bildern ausgestattet hat, nicht nur den Kleinen, sondern auch den Kunstfreuden unter den Großen zur Freude (Verleger jetzt: Loewe in Stuttgart — es sind 12 Hefte ohne Preisangabe, wenn wir nicht irren, kostet jedes 80 Pf.). „Eine Sammlung der schönsten Märchen, Sagen und Schwänke" hat im gleichen Verlage Paul Arndt unter dem Titel „Es war einmal" herausgegeben — der Band ist reichhaltig und recht empfehlenswert. „Sibirische Märchen" hat dann noch E. Ludwig gesammelt und der tüchtige Försterling mit guten Bildern versehen (Flemming, M. 2,50) — es ist ein auch für Erwachsene interessantes Buch zusammen gekommen. Zwei Märchenbücher, die von zeitgenössischen Dichtern geschrieben sind, erwähnen wir, prüfen konnten wir sie nicht mehr, denn dazu war die Zeit zu kurz: H. Falks „Waldeszauber" (Flemming, M. 2,50) und L. Richters „Märchen aus dem Leben" (Stuttgart, Waag). Ausgestattet sind auch diese beiden Bücher „elegant" und gut.

Die dekorative Kunst-Stickerei. Von Frieda Lipperheide. I. Aufnäh-Arbeit. (Berlin, Lipperheide). — Ein neues verdienstliches Unternehmen der Frau Lipperheide, der das deutsche Kunsthandwerk schon mehrere vortreffliche Vorlagenwerke verdankt. Zwei Großfolio-Mappen (je M. 15) führen in prächtigster Wiedergabe mustergiltige Arbeiten in natürlicher Größe vor und je zwei auch in voller Farbenwirkung. Ein Textband (M. 5), der für minder bemittelte auch einzeln käuflich ist, wiederholt jene Tafeln in Verkleinerungen und giebt eine reich illustrirte Anleitung zur Arbeit. Der große Vorzug der Aufnäh-Technik ist, daß das Künstlerische bei ihr in entschiedenem Übergewicht über dem rein Handwerksmäßigen bleibt, da Geschmack und Farbensinn hier viel wichtiger sind, als eine geduldprobende Fingerei.

*

Von **Bruno Mannfeld** haben wir ein Einzelblatt und eine Mappe anzuzeigen. Das Einzelblatt stellt „Das Wetterhorn" dar (Berlin, R. Mitscher, M. 20). Wir wollen nicht Selbstverständliches breit auskramen: daß die Radirung mit Virtuosität behandelt, daß der Gegenstand geschickt aufgefaßt ist, daß das Bild eine angenehme Erinnerung bietet usw. sind Selbstverständlichkeiten bei einem Werke Mannfelds. Wir bekennen statt dessen, daß das neue Blatt unserm Empfinden nicht sonderlich nahe kommt — wer sich einen Mannfeld ins Zimmer hängen will, thut unsrer Meinung nach noch immer am besten, wenn er die wunderherrliche „Albrechtsburg" dazu nimmt. Dagegen hat uns die Mappe „Vom Rhein" mit ihren zwanzig Original-Radirungen (Bonn, Strauß, M. 45) recht schlagend gezeigt, daß die künstlerische Kraft Mannfelds ganz und gar noch die alte ist, und wir beglückwünschen ihn und uns dazu, daß er die Schilderung „malerischer Stätten" auch auf kleineren Blättern wieder aufgenommen hat. Wer genaue Landschaftsporträts haben will, Veduten, der thut ja gescheiter, wenn er sich statt dieser Mappe Photographien kauft, wer sehen und nachempfinden will, wie sich das Rheinland in einem echten Malerauge spiegelt, der lasse Mannfeld auf sich wirken. Alles ist hier persönlich aufgefaßt, manches einfach liebenswürdig, anderes entschieden bedeutend. Die Ausstattung der Sammlung verdient ihres guten Geschmacks wegen anerkennende Hervorhebung. Wir sind in diesem Punkte zur Bescheidenheit erzogen worden und im allgemeinen schon zufrieden, wenn Bildermappen nicht in knallrotem Kaliko aufgedonnert erscheinen — hier ist noch etwas mehr gethan, als so billige Protzerei vermieden.

Von **C. W. Allers**, dem so schnell beliebt gewordenen Schilderer mit dem Bleistift, von dem auch im „Kunstwart" schon mehrmals gesprochen worden, liegen zwei neue Mappen als umfangreiche Beweise seines Fleißes vor. „Die silberne Hochzeit" (Hamburg, K.-V. von C. Boysen, M. 30) heißt die größere, die das Ehrenfest des in weitesten Kreisen hoch beliebten Herrn Schneidermeisters Battelmann und seiner Frau Gemahlin mit Vorbereitungen, freudigem Verlauf und Nachklängen schildert — Glanzpunkt der Feier ist die ergreifende Darstellung eines Festspiels durch Liebhaber. Die Leutchen stehen in Porträtähnlichkeit vor dem Beschauer der Blätter; mit Charakterisirungskunst sind Züge des Seins, Thuns und Empfindens sich behagender Philister wiedergegeben, etwas nüchtern objektiv zumeist, mit einer ruhig-sachlichen guten Laune, die mehr von still vergnügter Behäbigkeit an sich hat, als von eigentlichem Humor, und in durchaus sicherer aber ziemlich prosaischer Technik. Für uns beruht die Bedeutung dieser Allersschen Schildereien vor allem darin, daß sie durchaus lebenswahre breite Bilder aus dem Treiben des wohl-

* Wir weisen darauf hin, daß dieselbe Buchhandlung auch noch von Kleinmichel illustrirte Humoresken von Böttticher, „Herrn Dietchens Erzählungen", soeben herausgegeben hat. Noch andere sollen bald erscheinen.

Digitized by Google

habendern Kleinbürgers vorführen. Allers thut mit dem Stifte, was Stinde bei seinen Buchholzens mit der Feder that: macht das Modewerden der Sachen die ruhige Würdigung schwer, wie das Entsprechende auch zur Zeit der Buchholz-Mode geschehen ist, so thäte man doch sehr Unrecht daran, ein wirkliches Verdienst zu bestreiten. Übrigens ist das Beobachtungstalent bei Allers weit größer, als bei seinem schriftstellerischen Verwandten. Die zweite Mappe (Leipzig, F. Conrad, M. 20) hat „Die Meininger" zum Gegenstand. In künstlerischer Beziehung genügt sie vielleicht von allen, die uns der Zeichner vorher geboten hat, ernsten Anforderungen am meisten. Schon technisch weist sie bedeutende Fortschritte auf; Allers that sehr wohl daran, eine größere Mannigfaltigkeit in der Behandlung einzuführen: manches Blatt zeigt zum ersten Mal bei ihm einen koloristischen Reiz, anderes (z. B. in einigen der Brustbilder) erweist, wie gut der Künstler zu wirken vermag, wenn er ohne tausendfach gestrichelte Schraffirungen wenig mehr, als Umrisse giebt. Man hat es nicht nötig, die Mappe zu empfehlen — sie wird ganz von selbst sehr Vielen eine liebe Erinnerung bieten an die „Meininger", dieses Bühnenunternehmen, das während geraumer Zeit als einziges in Deutschland nur künstlerischen Zwecken dienstbar war.

Eine **Anton von Werner-Mappe** ist in der Sammlung der „Studienmappen deutscher Meister" (Verlag von C. T. Wiskott in Breslau, je M. 12) der von uns im vorigen Hefte angezeigten Paul Meyerheim-Mappe rasch gefolgt. Über den allgemeinern Charakter der Auswahl könnten wir das jüngst Gesagte nur wiederholen: die Werner-Mappe ist augenscheinlich nach denselben Gesichtspunkten zusammengestellt, wie die Meyerheim-Mappe. Das Interessanteste für sie boten ein paar Entwürfe zu Schlachtenbildern und die Farbenskizze zu einem Velarium, das 1871 den Siegereinzug in Berlin verherrlichte. Vielleicht sind unter unsern Lesern die Werner-Bewunderer nicht gar zu zahlreich. Zum besten derer, die nicht zu ihnen gehören, erinnern wir an jene Meister, die sonst noch in den Lohmeyer-Wiskottschen Mappen schon vorgeführt sind: Menzel (in einer besonders vorzüglichen Vertretung!), Knaus, Defregger, Geselschap, W. Schuch, Grützner, Meyerheim.

H. Krostewitz, von dessen trefflichen Arbeiten nach Diaz, Dupré u. a. wir schon früher gesprochen haben, legt eine neue Radirung nach Corots „Fähre bei Sonnenuntergang" vor (Berlin, Jacques Casper, M. 100, 80, 40, Drucke mit der Schrift fehlen noch). Über den Fluß, da wo er den Wald verläßt, fährt ein Kahn, man sieht an altem Gemäuer vorbei ins Land und auf den leuchtenden Himmel hinaus. Ich kann nicht finden, daß der Duft gerade der Corotschen Malerei aus der Radirung schimmere; das Spiel der Farben bewegt sich überhaupt in nicht gar vielen Tönen. Aber eine außerordentlich liebevolle Zeichnung hat sich vom Urbilde zu neuen Reizen anregen lassen und ein anmutiges Werk der Radirnadel von unaufdringlichem, aber feinem Reize geschaffen. Eine Photogravüre desselben Verlags nach **August Querols** „Cullia fährt über den Leichnam ihres Vaters" (60, 40, 20 M.) zeigt uns das Relief eines in Rom lebenden spanischen Bildhauers, das mit Urwüchsigkeit die Rohheit der Hauptperson charakterisirt, wie den Wiederschein ihres grausigen Thuns auf den Gesichtern der Soldaten. Vergleicht man das übrigens nach dem Brauche der heutigen romanischen Bildhauer ganz malerisch behandelte Relief mit einer vielbestaunten anderen „Cullia", so fällt das nicht zum Vorteil des deutschen Gemäldes aus. Das Querolsche Original ist im Museum von Madrid.

Kein größeres Vergnügen, als zuzusehen, wie sich der Keim des Talentes, den wir in einem noch ganz unzulänglichen Werke zu entdecken glauben, auswächst zu einem saftigen und nun reiche Blüten und Früchte verheißenden jungen Baum. Das erste Werk von **Wilhelm Feldmann** war eigentlich noch fast nichts, das zweite war viel besser, das dritte schon ist vorzüglich, und doch liegt zwischen der Schaffenszeit des ersten und des dritten, das wir besprechen können, der „Burg Elz" (Berlin, R. Mitscher, M. 15), nur eine kurze Spanne Zeit. Mit einer Weichheit und doch wieder mit einer Kraft ist das malerische alte Bergschloß vor unsere Augen gebaut, mit einer Klarheit in Licht, Schatten und Luft und mit einem so sicheren und in manchem auch eigenartigen Können, daß wir's nun nicht mehr glauben, sondern wissen: in Feldmann ist der landschaftlichen Schilderung unserer Heimat ein neuer, wahrhaft künstlerischer Vertreter erstanden.

Albrecht Schultheiss, der Münchener Kupferstecher, den wir gelegentlich seiner Bilder zumal nach Rembrandt der Beachtung unserer Leser warm empfahlen, hat diesmal eine Radirung geboten, und zwar nach dem Gemälde seines Sohnes Karl Schultheiß. Sie heißt „Friedensgeläute". Als fröhliche Flügelenglein schweben die Glockentöne aus dem Schallfenster übers Gelände hinaus, während eine größere Engelsschwester mit einer kleinsten im Arm still zuhörend auf die schöne Welt guckt. Das Blatt hat Stimmungs- und Farbenreiz. (Berlin, Stiefbold & Co., M. 80, 30, 25).

Von **Farbendrucken** hat zunächst die „Lithographisch-Artistische Anstalt, vorm. Gebrüder Oppacher" in München dieses wie jedes Jahr ihr Füllhorn mit Gratulations- und Tischkarten, Kalendern und Kalenderchen, Almanachen usw. über ihre Abnehmer auf allen fünf Erdteilen ausgeschüttet. Dann liegt eine Sendung von Willmer & Pick in Teplitz vor, einer Anstalt, die mit Fleiß und Glück nach einer Vervollkommnung ihrer Erzeugnisse strebt. Eine große Mappe mit allegorischen Gruppen, „Die Erdteile", nach vier Aquarellen von Prof. Woldemar Friedrich, ist das Wichtigste, was sie bietet — ihr reihen sich an: eine ganze Anzahl von kleineren Vorlagensammlungen, Kinderbilder, Weibliche Brustbilder, „Alpenblumen", „Rosen", „Blumen und Blüten", Amorettenpaare (nach Friedrich), Tierstudien (Rehwild, Vögel) Landschaftsstudien („An der See", „Uferbilder"). Ganz besonders gefallen haben uns einige der Wand-Kalender, die in kräftigen, dekorativen Farben und mit Gold schöne und stilgemäße Zeichnung verbinden und so den Zimmern, für die sie bestimmt sind, in der That zum Schmucke gereichen können. — Da wir gerade von Kalendern sprechen, erwähnen wir hier „Lauterburgs illustrirten Schweizerischen Abreißkalender für 1891" (München, Callwey), obgleich nur der tragende Karton Farbendruck aufweist. Jedes Tagesblatt ist mit einer hübschen Schweizerlandschaft geziert, nach Federskizzen von sicherer Künstlerhand, so daß der alpenfreundliche Kalenderbesitzer sozusagen aus seiner Behausung an jedem Tage im Jahr anderswohin einen Blick ins Schweizerland wirft.

Verkehr.

Wegen der „Weihnachtsschau" dieses Heftes mußten einige Beiträge zurückgestellt werden, so der Schluß des Aufsatzes über „modernste Kunstkritik" von Perfall, dann auch Sprechsaalbeiträge. Wir bitten diejenigen unserer Leser, denen die „Weihnachtsschau" nicht wichtig ist, das Vorwiegen des „Weihnachtlichen" in diesem Hefte im Hinblick auf die Wünsche des anderen Teils der Leser freundlichst entschuldigen zu wollen.

*

A. V. in St. P. Von größeren Aufsätzen über Literatur, deren Druck im „Kunstwart" bevorsteht, nennen wir: „Fleiß und Eingebung im dichterischen Schaffen", von Carl Spitteler; „Über Gedankendichtung", vom Herausgeber; „Gallizismus und Germanismus in Skandinavien", von Ola Hansson; „Die wissenschaftliche Methode in der modernen Dichtung", von Kurt Grottewitz. –

K. Z. in M. Die Besprechung der Wiener „Burgtheater-Krise" gehört, scheint es mir, nicht in unser Blatt. Daß der Direktor Max Burkhardt mit der Literatur noch nie etwas zu schaffen gehabt habe, ist zudem eine geflissentlich verbreitete Unwahrheit. Im „Kunstwart" ist ein „Tannhäuser" Burkhardts mit hoher Anerkennung besprochen worden, lange ehe von einer Berufung des Verfassers an die jetzige leitende Stelle mit einem Worte die Rede, lange ehe Burkhardt überhaupt „öffentliche Person" war. Die ganze Sache scheint uns überhaupt auch durch die Empfindlichkeiten der Mimen noch nicht spruchreif geworden zu sein.

Inhalt: Bilderbücher, von S. S. **Rundschau.** Dichtung. Erzählende Dichtungen. Neuere Lyrik, III. Das gescholtene Märchen. Theater. Marionetten. **Weihnachtsschau. Verkehr.**

Das nächste Heft erscheint zum 1. Januar 1891.

Digitized by Google

Als

Weihnachtsgeschenke

erlauben wir uns, die beiden ersten

Gebundenen Jahrgänge des „Kunstwarts“

denen in Erinnerung zu bringen, die neu gewonnene Freunde unsers Blattes durch dessen Ergänzung zu erfreuen glauben. Die früheren Jahrgänge, die durch Schönheit der Einbände auch einen sehr festlichen Charakter erhalten haben, sind in heller wie dunkler Ausführung durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung von uns selber zu beziehen, zum Preise M. 12.50 für den Jahrgang.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Schmerzliche Wonnen.

Eine Behandlung des Werther-Problems von Oskar Klein.

(Geb. M. 3.—, geh. M. 2.—.)

Verlag von R. Hoeckner, Elberfeld.

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.

F. Lutzmann, Dessau.

Gebrüder

Weschke

Dresden-A.

Cirkusstrasse 24.

Kunstgegenstände:

Zimmerschmuck

und Lehrmittel in Elfenbeinmasse u. Gyps.

Preisverzeichnis gratis.

Illustr. Katalog 2 M. (auch Briefmarken).

Clichés fertigt C. Bierstedt. DRESDEN, Schlossstr. 30.

Holzschnitte, Zeichnungen, zu Annoncen, Werken, Preis-Couranten, Illustrationen aller Art, etc.

Neu. Wandteller, Platten z. Zeichnen, Malen, Graviren. Grav. f. Kinder z. Nachzieh. Max Walter, Coburg.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte

von **L. Rafael,**

mit einer Einleitung

von **F. Dahn.**

Fein gebd. M. 3.—.

Jede Dame ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M. 6, M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20-M. 25 u. M. 30!

Gustav Fritzsche, Leipzig,

Königl. Hoflieferant.

Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Urteile über die Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Neueste illustrierte Briefmarken-Albums

zu 75 Pf., 1, 1½, 5, 6, 7½, 9, 15 und 36 Mark.

Echte Briefmarken billigst. Preiskurant gratis. Katalog 1889 75 Pf.

Zu beziehen durch ALWIN ZSCHIESCHE u. alle Buchhandlungen

Leipzig u. Naumburg a. d. S.

Aetherische Harz-Oel-Farben

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

CHR. HARBERS, Leipzig, Markt 6.

Fabrik und Lager Photographischer Artikel.

Generalliste 1889 M. 1.— franko.

Amateur-Liste 1890 gratis u. franko.

Digitized by Google

unstwissenschaftliche Bücher

aus dem Verlage von

Joh. Ambr. Barth

in Leipzig.

Bartsch, A. Le Peintre-Graveur. 21 Bände kl. 8° m. Tafeln. br. M. 141.—.

Neudruck, der ursprüngl. Wiener Ausg. buchstäblich gleich.

Bartsch, A. Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt. 1880. M. 20.—.

Buchstäblich genauer Wiederabdruck der seltnen Ausgabe von 1797. Rembrandt ist im P.-G. nicht enthalten.

Andresen, A. Der deutsche Peintre-Graveur bis Ende des 18. Jahrh., im Anschluss an Bartsch etc. 5 Bde. gr. 8° M. 53.—.

Andresen, A. Die deutschen Maler-Radirer des 19. Jahrh. 5 Bde. M. 44.—.

Apell, A. Handbuch f. Kupferstich-Sammler od. Lexicon d. vorzügl. Linienstiche d. 19. Jahrh. mit Angabe d. Verleger u. Preise. N. gr. 8° M. 16.—.

Archiv f. zeichnende Künste, herausg. v. Naumann. 16 Jahrgänge in 7 Bänden mit Tafeln 1855—70 (statt M. 145.—) M. 75.—.

Mehr ist von dieser bes. für Kupferstich-Kunde wertvollen Zeitschrift nicht erschienen.

Passavant, Le Peintre-Graveur. 6 Bde. gr. 8°. br. M. 54.—.

Thienemann, Leben u. Wirken J. E. **Ridingers** nebst Verzeichn. s. Kupferstiche. M. 3 Nachträgen. M. 11.70.

Weigel, R. Kunstlagerkatalog, 35 Teile in 5 Bänden, geb. M. 40.—.

Seiner Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit halber ein Nachschlagebuch von bleibendem Wert.

Wibiral, Iconographie d'Antoine van Dyck. 1877. M. 12.—.

Vollständ. Verzeichnis kunstwissenschaftl. Werke aus dem Verlag von

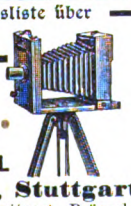
J. A. Barth in **Leipzig**

kostenfrei.

Musikalien-
Saiten- und Instrumenten-Handlung,
REPARATUR-ANSTALT
mech. Kunstwerke und Harmoniums:
EMIL KOHSER,
Musiklehrer für Harmonium.
Beste und billigste Bezugsquelle für Musikwerke mit Stahlplatten, Meliphons, Manopan, Herophon, „Monochord", Zithern, sowie sämtl. Streichinstrumente.
DRESDEN-A., Johannesstrasse 6.

Man verlange Preisliste über

PHOTO-



GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL
Ludw. Schaller, Stuttgart.
Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

Lauterburg's illustr. Schweiz. Abreiß-Kalender.

2. Jahrgang pro 1891 — 365 Schweizerbilder mit geschichtlichen und geographischen Notizen.
Preis 2 Mark, gezeichnet und herausgegeben von **E. Lauterburg,** Maler, Bern.
Vom gleichen Verfasser: „Schweizerbilder", elegantes Album, mit 200 Ansichten. Preis: M. 3.20.
Eignen sich vorzüglich zu Festgeschenken. Hauptdepot f. Deutschland u. Oesterreich-Ungarn bei **G. Callwey,** Buchhandlung, München.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Hildebrandt's Aquarelle

Erdreise 34 Bl., Europa 14 Bl., Neue Folge 20 Bl. Einzeln 12 M., von 6 Bl. an nur 9 M.
Mappe 20 M. — Verzeichnis gratis.

Neue Radirungen:

B. Mannfeld, Das Wetterhorn (1890) 20 M. Heidelberg u. Köln à 40 M., zus. 70 M. Meissen u. Limburg à 40 M., zus. 70 M. Aachen, Breslau, Danzig und Erfurt, Loreley u. Rheingrafenstein à 20 M. Marienburg 30 M. Merseburg 12 M.
W. Feldmann, Burg Hohenzollern (1890) 15 M., Burg Elz (1890) u. Rudelsburg à 15 M.
R. Kolitz, Gefecht bei Vendôme, radirt von H. Kohnert (1890) 20 M.
Rembrandt, Selbstbildnis, radirt von W. Ziegler (1890) 15 M.
Illustr. Verzeichnis mit Angabe d. Frühdrucke gratis. Zu beziehen durch jede Kunst- u. Buchdlg.
Verlag von **Raimund Mitscher, Berlin S. 14.**

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieferg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Göschen'sche **Original-Ausgaben.**

Lessings sämtliche Schriften.

Herausgegeben von **Karl Lachmann.** Dritte, aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt von **Franz Muncker.** Vollständig in 15 Bänden gr. 8°. Erschienen Band I—VI.

Chronologische Anordnung. Beibehaltung der Orthographie und Interpunktion Lessings. Vollständigkeit.

Geh. je M. 4.50, einfach Halbfrz. M. 6.—, fein Halbfrz. M. 7.—

Germania litterar. Jahresbericht: Den ganzen und in jedem Buchladen unverfälschten Lessing wird man künftig eben nur in dieser innerlich wie äußerlich vorzüglich ausgestatteten Ausgabe kennen lernen.

Weitere Ausgaben von Lessings Werken:

Bibliothek-Ausgabe. Gr. 8°.	13 Halbfranzbände	M. 88.—
	12 in 6 Halbfranzbänden	„ 26.—
Kabinett-Ausgabe. 8°.	6 Halbfranzbände	„ 18.—
„	6 Liebhaberbände	„ 12.—
„	6 Leinenbände	„ 10.—
Billige 8°-Ausgabe.	6 Bände in eigenartig vornehmem Einband	„ 6.60
Lessings ausgewählte Werke. 8°.	Gedichte, Fabeln, Dramen. 3 Bände mit Stahlstichporträt. Prachtband	„ 2.80

Gegenwart: Die Göschen'schen Originalausgaben bedürfen längst keiner Empfehlung mehr. . . .
Nordd. allg. Zeitung: . . . Eine der schönsten jetzt existierenden Klassiker-Ausgaben. . . . .
Köln. Zeitung: Die schönste Ausgabe, welche von Lessing bislang besteht. . . .
Hamburg. Nachrichten: . . . Es ist die schönste Bibliothekausgabe eines deutschen Klassikers, die wir kennen, in Wahrheit eine Freude für jeden Buchliebhaber . . . sehr wohlfeiler Preis.
Deutsche Rundschau: „Eine Ausstattung, wie sie sich einer solchen bei gleich billigem Preise keine bisherige Ausgabe rühmen kann."

G. J. Göschen'scher Verlag, Stuttgart.

PHOTOGRAPHIE.

Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. Grösstes Lager von TROCKEN-PLATTEN, UTENSILIEN und CHEMIKALIEN zur Photographie.— Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

Grosse
Antiquitäten-Ausstellung
im Kunstauktionsbaus,
Rindermarkt 2, München.
täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr
(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr) geöffnet. Eintritt frei.
Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.
Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Kunsthandlung
Hugo Grosser, Leipzig.
Schnellste Besorgung aller Kunstblätter in Stich, Photogravüre, Photografie oder Farbendruck des In- und Auslandes. Sorgfältigste Ausführung der Einrahmungen genau nach Vorschrift unter Verwendung des besten Materials und Berechnung mässiger Preise.
Kataloge aller Kunstverlagshandlungen, auf Wunsch auch Auswahlsendungen.

Digitized by Google

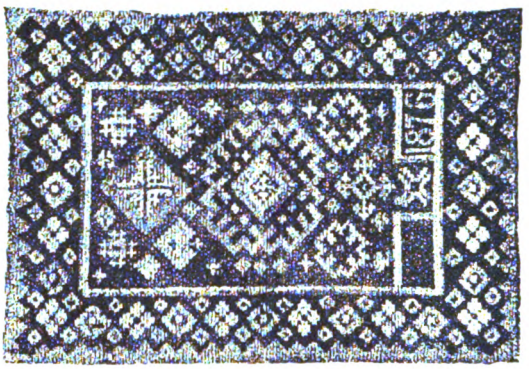
Soeben erschien:

Altorientalische Teppiche.

Von **Alois Riegl.**

Mit 36 Abbildungen.

Preis: geheftet 6 ℳ, gebunden 7 ℳ



Verlag von T. O. Weigel Nachf. (Chr. Herm. Tauchnitz) in Leipzig.

Soeben erschien:

Geschichte der Graphischen Künste.

Ein Leitfaden für Freunde des Kunstdrucks.

Von

J. E. Wessely.

Mit 48 Abbildungen in Lichtdruck nach Originalen der betreffenden Künstler.

Groß 8°Format. Geheftet 20 Mark.

In Originalband gebunden 24 Mark.

Verlag von **T. O. Weigel** Nachf. in Leipzig.

Pro Band **50** Pfennig. **Geheftet.**

Engelhorns Allemeine ROMANBIBLIOTHEK

Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.

Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.

Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.

Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. **Gebunden.**

Ed. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen.

Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst.

7. Aufl. geh. M. 3.—, Halbfrz. M. 4.50.

E. Polko, Musikalische Märchen.

Neue, durchgesehene Ausgabe in 2 Bänden, vornehm geb. je M. 6.—, einzeln käuflich.

Mit Titelbildern von R. Poetzelberger und von Wartenberg Esmarch.

Prospekte kostenfrei durch

Johann Ambrosius Barth i. Leipzig.

Soeben erschienen und in jeder Buchhandlung zu haben:

Weinachtsnovitäten von Georg Böttticher.

Für die Jugend:

Die Landpartie, Ein heiteres Bilderbuch, illustrirt von **Jaumann.**

Für Erwachsene:

Schnurrige Kerle, Humoresken mit farb. Illustrationen von **Jul. Kleinmichel.**

Herrn Dietchens Erzählungen, Dialekt-humoresken mit farb. Illustrationen von **Jul. Kleinmichel.**

Vorjährige Publikationen desselben Verfassers:

Für die Jugend:

Das Chinesische Buch, mit bunten Bildern von **R. A. Jaumann.**

Für Erwachsene:

Schilda, Verse eines Kleinstädters. Mit Illustrationen von **Jul. Kleinmichel.**

Tischkarten, mit Randzeichnungen von **Flinzer.**

Leipziger Kunstdruck- und Verlags-Anstalt

vorm. FRANZ KARRER.

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**

finden Auststellungen und Auktionen von

guten Gemälden

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Neu 1890! 3. Auflage.

Mozart auf der Reise nach Prag.

Novelle von **Eduard Mörike.**

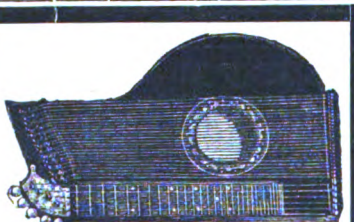
Vornehmer Leinwandband mit Rotschnitt

Mark 2.50.

Nationalzeitg. (Berlin). . . . Völlig auf realem Boden stehend ist seine Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag". **Sie ist ein Kleinod** . . die Charakterzeichnung Mozarts ist **meisterhaft** . . **diese Erzählung atmet reinstes u. edelstes Leben.**

F. Lemmermayer.

G. J. Göschen, Stuttgart.



SOWIE JEDES ANDERE

MUSIKINSTRUMENT,

BESTANDTTEILE U. SAITEN.

EDMUND PAULUS,

MARKNEUKIRCHEN.

PREISLISTEN FREI.

Mörike ges. Schriften.

4 elegante Leinwandbde., neue Ausstattung

M. 20.—

I Gedichte. Idylle v. Bodensee. II Erzählungen (Hutzelmännlein. Mozart a.d Reise n. Prag). III/IV Maler Nolten 2 Bde.

Jeder Band gebd. M. 5.—

Storm u. Th. Mommsen sagen: „Vielleicht ist darin das höchste geleistet, was überall der Kunst erreichbar ist." (Storm's Briefw. m. M.)

G. J. Göschen'scher Verlag, Stuttgart.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Beiliegend Ankündigungen von Breitkopf & Härtel in Leipzig und B. G. Teubner in Leipzig, sowie ein Aufruf in Sachen des Ludwig-Richter-Denkmals.

Digitized by Google

Der Kunstwart.

Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

7. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2 1/2 Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

„Der dumme Kerl, der Dichter . . .“

Die Gesinnung der Bühnen gegen Dichter und Komponisten hat vielleicht nie ein drastischeres Beispiel erfahren, als jüngst in Dresden durch den „Fall Ritter“. Als von einem Dresdner Lokal-Ereignis würde der „Kunstwart“ kaum, und an dieser Stelle erst recht nicht, davon Notiz zu nehmen haben. Aber es handelt sich hier um ein Symptom. Und da dieses geeignet ist, die Blicke auf einen dunkeln Punkt im deutschen Kunstleben zu lenken, möchte man den Fall Ritter denn doch nicht unbenutzt vorübergehn lassen.

Ausdrücklich sagten wir, „im deutschen Kunstleben“ sei der dunkle Punkt vorhanden. Die französischen Theater kennen ihn so wenig, wie die italienische Bühne ihn kennt. Jene Nationen ehren ihre Dichter, selbst solche, welche diese Ehre nicht verdienen, so hoch, daß die Bühne und ihre Machthaber stolz darauf sind, wenn der Dichter oder Komponist sich für die richtige Aufführung eines seiner Werke interessirt. Die Bühnen zu Paris suchen emsig den Verkehr mit dem Autor vor der Aufführung und schätzen es für ein Glück, wenn er die Proben besucht oder leitet und unmittelbaren Einfluß auf die Mitwirkenden nimmt. Die Franzosen haben dabei vermutlich den verwegenen Gedanken, der Dichter selbst, der geistige Hervorbringer, müsse am besten wissen, wie sein Werk aufzuführen sei. In Deutschland wünscht man „den dummen Kerl, den Dichter“ zu allen Teufeln. Was versteht er denn von der Praxis der Bühne? Ideologen, Phantasten sind diese Poeten, und manchmal so unverschämt, eine andere Meinung zu haben, als der Regisseur oder der Direktor oder der Schauspieler.

Diese Ueberschätzung des „Praktischen“ und Unterschätzung des geistigen Urhebers eines Werkes ist aber nur ein Deckmantel für die gedankenlose Trägheit, welche die Seele ist der Omnipotenten im Theater. Nirgend wird feiner, sorgfältiger inszenirt, als in Paris. Und dort beherrscht lediglich „der dumme Kerl, der Dichter“ die Proben. Allerdings, praktischer ist der französische Dichter, als der deutsche. Das ist natürlich. Der französische Autor ist auf der Bühne ein Ehrengast, auf den als auf die höchste Autorität alle sehen. Der deutsche Dichter ist ohne Erfahrung, da der Haß der Theaterlenker ihn nicht auf der Bühne sehen mag, sondern ihn verwünscht. Dazu kommt, daß sich durch den regen Verkehr des französischen Autors auf der Bühne ein unschätzbares Urteil bei ihm entwickeln konnte, was denn eigentlich bühnenpraktisch und zweckdienlich sei beim Entwurf eines Dramas oder einer Oper, während der deutsche Dichter die Thür zum Theater geschlossen findet und raten und versuchen muß, das Rechte zu schaffen. Der deutsche Opernkomponist überreicht eine Partitur, die vielleicht schon gedruckt ist, Regie oder Direktion ändern und streichen nach Herzenslust, vielleicht an Dingen, die sie gar nicht nachzuempfinden im Stande sind, und wenn der Autor schüchtern fragt, ob man nicht gar zu viel ändere, fährt man auf: „Was, «der Kerl, der Dichter» hat kein Vertrauen in unser berühmtes Institut? Er erstirbt nicht vor Ehrfurcht, von uns überhaupt aufgeführt zu werden?“ In Frankreich betritt der Komponist mit einer gleichsam nur skizzirten Partitur die Bühne, erst im Einstudiren, unter peinlicher Rücksicht auf die künstlerische Wirkung, wird das Werk nach und nach fertig und wird dann so gegeben, wie der Urheber es will.

Daraus folgt klar: Läßt ein französischer (oder italienischer) Autor ein unter ihm studirtes Werk heraus, so trägt er die volle Verantwortung. Geht die Wirkung fehl, liegt's am Werk. In Deutschland weiß der Autor oft bis zur Aufführung gar nichts

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts“ ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

davon, wie man ihn studirte und inszenirte. Geht die Wirkung fehl, so kann das leicht an Kleinigkeiten liegen, die er leicht hätte verbessern können, wenn man ihm die Mitwirkung bei den Proben zugestanden hätte.

Nun zu dem lehrreichen „Fall Ritter". Alexander Ritter ist vielleicht ein Mann von sechzig Jahren. Er besitzt eine vortreffliche Bildung und ist ganz unbestreitbar ein Idealist. Seine Familie war jene, die Richard Wagner durch einen Jahrgehalt erhielt, als dieser als politischer Flüchtling in der Schweiz ankam. Karl Ritter, ein sehr begabter Bruder, und Theodor Uhlig waren die nächsten Freunde des hartbedrängten R. Wagner. Alexander war damals noch ein Knabe. Als er heranwuchs, war die Liebe zu Wagners Kunst wohl etwas Ererbtes. Liszt, dem er in Weimar nahe trat, schürte diese Liebe, und jedes Werk, das Ritter in einem unruhvollen Leben schrieb, ist durchtränkt von Wagnerischem und Neuweimarischem Geiste.

Erst in späteren Jahren schuf Alexander Ritter größere Werke, deren Musikrichtung zwischen Wagner und Berlioz fällt. Mit den beiden Opern „der faule Hans" und „Um die Krone" hat zuerst München, dann Weimar die Bühnenprobe gemacht. Der Erfolg war überraschend. Wer traut einem Sechziger diese köstliche Frische und geistige Spannkraft zu! „Der Autor ist wohl ein Sohn jenes Alexander Ritter, der einst . . ." Nein — *er ist es selbst*, hieß es in München. Die Opern sind im Text geistreiche Parabeln, symbolisirend stellt der faule Hans den deutschen Michel dar, den die Not erst energisch macht.

Dresden beschloß die Aufführung. Am 2. Nov. fragte das Bureau des Hoftheaters bei Ritter in München an, wer über das Aufführungsrecht verfüge, Verleger oder Komponist. Ferner, ob Ritter, da man gleich ans Studium gehen wolle, das Notenmaterial einstweilen leihen könne. Ritter antwortete sofort: er selbst besitze das Aufführungsrecht; die Noten besäße er nicht, könne also leider damit nicht aushelfen. Vom 2. Nov. bis zum 20. kam nun von Dresden keine Silbe der Antwort oder Remonstration, kein Vorschlag. Doch traf ein Kontrakt ein, aber *ohne eine Zeile Begleitschreiben*. Der Dichter fand die Bedingungen nicht ganz nach Wunsch, er war nicht orientirt darüber, daß Dresden immer nur 3% für einaktige Werke zahle usw. Er schrieb zurück: er wünsche die Bedingungen so und so, *vor allem müsse er den Proben selbst beiwohnen* und verlange dazu auf Kosten des Hoftheaters nach Dresden eingeladen zu werden.

Unterdeß hatte Dresden (Herr Hofrat Schuch), was Ritter nicht ahnen konnte, die Noten von Weimar entliehen, und war mit den Proben schon fertig — — ohne einen Kontrakt zu besitzen. Herr Schuch telegraphirte: Ihr Brief kommt kurz vor der ersten Aufführung. Stellen Sie Bedingungen derart, so muß die Aufführung unterbleiben. Darauf so Ritter: das habe er nicht gewußt; er willige *bedingungslos* in die Aufführung. Darauf Herr Schuch: *das Hoftheater verzichtet auf die Aufführung*.

Ritterlicher als so Ritter kann gegen eine kontraktlose Bühne (der Irrtum wäre ja verzeihlich) Niemand handeln. Der Verzicht kann nur *einen* Sinn haben: Die Hierherkunft des Komponisten war unerwünscht. Jedenfalls war sie 200 Mark nicht wert. Lieber ließ man alle Kosten und Mühen der fertigen Einstudirung fahren! Das Verlangen des Komponisten empfand die Hoftheaterleitung als eine „Kränkung".

Der Fall Ritter ist symptomatisch für die ungebührliche Manier, mit welcher man sich in Deutschland die „Dichter", diese lästigen prätentiösen Leute, vom Halse hält. Nicht entfernt machen wir einer bestimmten Person einen bestimmten Vorwurf. Wir sprechen sachlich vom *Prinzip*. Hätte die Tagespresse die Sachlage gekannt, so würden gewisse flegelhafte Bemerkungen über die „Unverschämtheit" des Herrn Ritter, „dem es nun hoffentlich recht schlecht gehen werde", nicht gemacht worden sein. Diese klägliche Bosheit trägt jetzt ihre Früchte, sie hat gleichsam den Boden vergiftet, der das Werk befruchtend aufnehmen muß. Die Intendanz kann vorläufig nicht eingreifen.

Aber lehren kann der Fall viel und kann Segen stiften in künftigen Fällen, wenn er nämlich zu der Einsicht der Teaterpraktiker führt, daß sie denn doch Nullen sind, überhaupt gegenstandslos mit aller „Praxis", *wenn nicht zuvor das Kunstwerk geistig geschaffen wird*. Der Autor ist der Schöpfer, nicht der Regisseur ist es. Können sie die Ideen des Dichters oder Musikers — was unendlich oft möglich sein wird — praktisch verbessern, so wird ihnen jeder Autor dankbar sein. Daß aber ein Autor ein Kunstinstitut *beleidigt* durch die Sorge, man könne sein Werk etwa mißverstehen, es falsch aufführen, das ist doch merkwürdig. Habe ich ein Werk ersonnen und befürchte, es sei nicht ganz klar und bedürfe um verstanden zu werden besonderer Sorgfalt, so ist diese Befürchtung nicht unverschämt, sondern im Gegenteil *bescheiden*. Wenn ich ein Werk hingäbe und sagte: macht's wie Ihr wollt, es *muß* wirken, so wäre *das* weit eher unverschämt oder keck.

Richard Wagner hat sich erlaubt, zehn Bände gesammelter Schriften abzufassen, die im Wesentlichen nur die theoretischen Erläuterungen sind zu seinen dramatischen Werken. Wie unendlich viel letztere an Geist und Symbolik enthalten, würde wohl nur halb bekannt sein ohne die unschätzbare Dramaturgie Wagners, seine kunstphilosophischen und kunstästhetischen Schriften. Wie Wagner über die Denkfaulheit und Stilimpotenz der Theater dachte, steht *auch* in diesen Schriften. Wäre es anders auf den Bühnen gewesen, hätte Wagner kein Bayreuth zu gründen brauchen. Und wenn ein Genie wie er so umfassend ein Leben lang besorgt ist, daß man doch ja seine Absichten verstehen möge — da soll es keck oder übelzunehmen sein, wenn ein Bühnen-Neuling wie Alexander Ritter, der noch dazu neue Opernformen versucht (Musikdramatische Parabeln) bittet: laßt mich Euch zeigen, wie ich's meine?

Die Leser des „Kunstwarts" sind aufgeklärt genug, um aus dem kurzen Thatbestand des Falles Ritter ableiten zu können, wo die Arroganz liegt. Bei Ritter lag sie nicht. Der Dichter muß mitsprechen, beziehentlich *„mitstreichen"* dürfen. Wer bewunderte nicht „die praktische Bühne" und ihre wunderbaren ungeschriebenen Gesetze; aber ein wenig höher steht denn am Ende doch die dichterische Produktion.

Digitized by Google

Angenehme Manieren haben die Poeten nicht immer. Aber dafür haben sie sogenannte „Ideen“. Will das Theater nicht auf Ideen und also auf Kunstwerke überhaupt verzichten, was ja leider nicht angeht, so wird man in Deutschland sich entschließen müssen, „den dummen Kerl, den Dichter“ etwas höher zu achten und endlich ein Verhältnis herbeizuführen, das beider Teile würdiger ist, als die jetzige Ausschließung des Urhebers, wenn es die Inszenirung seines Kunstwerkes gilt.

Ludwig Hartmann.

Rundschau.

Dichtung.

* **Neuere Lyrik. IV.** — M. R. von Stern. — Wieder aus Zürich, dem Sitz der Meyer, Böcklin, Tandem und weiland auch Keller kommt uns ein neuer Poet. Die Dichter horsten jetzt neben den Adlern! Den beiden Gedichtsammlungen „Excelsior“ und „Höhenrauch“ von Maurice Reinhold von Stern (Verlags-Magazin, Zürich) kann man im Allgemeinen nur freudige Anerkennung zollen.

Stern ist von jener Ursprünglichkeit des Talents, die wieder daran erinnert, was Dichtkunst eigentlich ist und was sie vermag. Er singt, was sein leidenschaftlich erregtes Innere bewegt, unbekümmert darum, ob es ein Gedicht werde, was er singt; zufällig wird es eins und meist eine Perle von Kunstwerk. Bilder und Gestalten quellen ihm ungesucht unter den Händen hervor, Melodien legen sich ihm auf die Lippen von süßem Wohllaut, und alles durchlodert ein erwärmendes Feuer. Er ist ein tiefernstes Gemüt, völlig frei von eiteler Selbstbespiegelung, nur ein brennendes Mitleid für die Enterbten der Gesellschaft, hingebende Liebe zur Natur und Leidenschaft für große Ideale beseelen ihn. Es ist die gewinnende Wärme seines Naturells, die Frische und Leichtigkeit des Tons und eine ungekünstelte, kindliche Art, die Dinge zu betrachten, die aber nichts Aermliches hat: was diesen Dichtungen ihren Stempel aufprägt. Ein Bauer müßte so dichten, der aber die Bildung der Hochschule besäße. Es geht bei dem Verfasser alles so überaus natürlich zu: dieses Wort in seinem besten Verstande genommen bildet den Adelstitel seiner Kunst. — Der Dichter wandert einmal bedrückten Herzens durch verschneiten Wald, wie er da zufällig ins Dunkel späht, sieht er ein Mägdlein vor sich schreiten, dessen Gewand ist zerfetzt, seine Füße sind blutig, das Antlitz ist totblaß; wer bist Du? fragt er die Kleine. O, kennst Du mich denn nicht mehr, die Dir so oft schmeichelnd zu Füßen gesessen, die Dein Schutzgeist gewesen, die Dir die Sorgen vom Herzen gelacht hat? Da erkennt er sie und küßt sie: „Mein Aschenbrödel, mein armes Gedicht, so hab ich Dich wiedergefunden!“ Eine ähnliche Anmut, ein ähnliches Hinerzählen, ohne alle Zurichtung, ist für den Verfasser bezeichnend. Ein ander Mal gelüstet ihm eine Fahrt nach der Ewigkeit, an „die Grenzen der Begrenztheit“. Er besteigt den Feuerwagen, wir hören die Räder durch den Aether rasseln, die Feuerbälle der kreisenden Welten, Sonne, Mond und Sterne, „Christi Himmelreich und Dantes Hölle“ — Alles, Alles bleibt hinter ihm und endlich hält er am Ziel: dem Urborn alles Werdens, wo „das allbewußte Träumen ragt aus der Vergessenheit“; Roß und Wagen sieht er zerfließen und selig stürzt er hinaus in das „graue Meer“. Die metaphorischen Ausschmückungen der Sprache ergeben sich ihm ungesucht. Den Halmenwald der wogenden Aehren sieht er durchwirkt von Kornblumenstickereien, „dunkelblau auf Gold“, in der Winternacht, die der Sturm durchsaust, flackern die Sterne „Windlichtern“ gleich, oder er sagt kühn von der brütenden Sommerwelt, sie läge da wie ein schlummernder Löwe.

Treffend singt der Dichter von sich:

So wie die Erde in Regen und Sonne,
Bin ich verdüstert und wieder erhellt:
In Weh und Wonne
Eins mit der Welt.

Seine Seele ist immer in inniger Wechselbeziehung mit der Natur. Elend bedrückt ihn, aber wenn er in die sonnendurchfunkelte Weite hinausblickt, jubelt er auf: O Welt, du Wunderbau! Draußen liegt der Winterreif: „O Winter, du Welt im Totenschrein!“ ruft er aus, „O, wie ich die Tage zähle; Reif, Reif, Reif in der Seele!“ Oder ihn erfüllt am Wintertag schon die Ahnung des Frühlings, und hinter dem Schleier der rieselnden Flocken sieht er die tanzenden Mückenschwärme. Herrliche Frühlings- und Herbstlieder gelingen ihm.

Verständnisinniges Mitleid verbindet den Dichter auch mit dem leidenden Tier. Wie tief empfunden ist das: „An meine Brust, du flügellahmer Vogel“! Lauterste Poesie entquillt ihm, wenn er seiner Heimat gedenkt, so in „Convallaria adorata“.

Das bis dahin erörterte Gebiet seiner Lyrik dürfte aber dem Verfasser selber kaum das wichtigste sein, wenngleich es auch in seinen Sammlungen den weitaus breiteren Raum einnimmt. Das innerste Herz erwühlt ihm der Gedanke an die Darbenden und Notleidenden und widerrechtlich Geknechteten: diesem Gefühl entströmen flammende Bilder des Zornes, des Hasses und der Bitterkeit wider die Bevorrechteten und der Bewunderung und des hingebenden Mitgefühls für das arbeitende Volk. Der Dichter läßt sich in diesen Poesien zu mancherlei Ungerechtigkeiten und Unschönheiten fortreißen, im Allgemeinen versagen wir ihm unsere Sympathieen auch hier nicht; aber natürlich, es handelt sich hier auf diesem Gebiet weniger um das Singen, als um das Thaten, es handelt sich hier um die Lösung des schwierigen Exempels, wie es zu machen, daß Wölfe und Lämmer, Füchse und Tauben friedlich beieinander wohnen möchten. Die Menschengesellschaft ist ja bekanntlich nicht eine Summe von Mensch + Mensch + Mensch usw. — von Engelsgeschöpfen in infinitum, sondern ein Gemenge von Achtels-, Drittels-, Viertels- und dgl., einigen wirklichen und übrigens einer erklecklichen Anzahl von Unmenschen: dieser Thatsache sollten die Herweghs doch immer ein wenig eingedenk bleiben! Es scheint, daß sich Stern dieser Einsicht auch nicht immer verschließt, er sagt u. A.:

All das, habt Geduld!
Es wird sich klären;
Der Saft im Holz ist schuld,
Der Most will gähren;

und sehr richtig an anderer Stelle:

Mittel giebt's auf Erden
Gegen alle Pein.
Laßt uns besser werden,
Gleich wird's besser sein!

ja uns, die einzelnen, da liegts!

Der Verfasser scheint mit großer Leichtigkeit zu produziren, jeder der Bände vereinigt die Ausbeute je eines Jahres — „Excelsior“ bei einem Umfange von 96, „Höhenrauch“ von 71 Seiten; haben wir zwischen beiden die Wahl, so möchten wir allerdings der früher erschienenen Sammlung „Excelsior“ wegen der reicheren Mannigfaltigkeit des Gebotenen vor der neueren den Vorzug geben. In „Höhenrauch“ werden die Naturbilder allzu einseitig ins Duftige, Goldige, Flimmernde, Funkelnde hineingestimmt, es ist charakteristisch, daß unter den

Digitized by Google

20 Naturbildern, die diese Sammlung enthält, deren 13 Abend- und Nachtstimmungen behandeln, und Sonnensaal, Goldduft, Abendgold, Mondduft, Mondenschnee sind dem Verfasser hier geläufige Worte. Nebendem kann nicht verschwiegen werden, daß dieser Band eine Derbheit im Geschmacke des Rabelais aufweist, die wohl für jedermann nicht ohne Weiteres genießbar sein dürfte — die Grenze des ästhetisch Erlaubten in diesem Gebiet abzustecken, ist ja ungemein schwierig.

Die schönste Blüte zeitigt die Kunst des Verfassers in „Phantasus und das Glück" (aus „Excelsior"), einem Gedicht, das den Stempel klassischer Vollkommenheit an der Stirn trägt; Goethe und Burns, weltweise Tiefe und Volkstümlichkeit, vollziehen hier eine glückliche Ehe. Unter den Tendenzdichtungen ist vor Allem bedeutend „Frau Amrei" („Höhenrauch"). Eine soziale Tragödie grausigster Art ist in dieser Dichtung mit vorzüglicher Kunst in das Bereich der Schönheit hinaufgeläutert, ob auch jede Zeile darin das zuckende Herz des Dichters verrät.

Einen Stern mag man nicht obenhin loben, hier gilt es ins Horn zu stoßen, hier gilt es zu sagen: seht, hier ein Dichter! Ulrich Klein.

Theater.

* **Dramatische Literatur. V.** — Henrik Ibsens neues Werk „Hedda Gabler" (Deutsche Ausgabe von E. Klingenfeld, Berlin, S. Fischer) liegt nun vor.

Hedda Gabler hatte sich müde getanzt, als sie Herrn Tesman nahm, sie die kalte, kluge, anspruchsvolle, „ästhetische" Generalstochter, die gern mit Pistolen schießt, weil das aufregt, die sich nach tiefer Aufregendem sehnt aus dem Alltäglichen heraus, das sie langweilt, aber nicht den Mut hat, solches Aufregende selber herbeizuführen und somit „ganz" zu sein — Hedda Gabler hatte Herrn Tesmann geheiratet, den gutmütigen, tantenbehüteten aber immerhin „korrekten" Kandidaten Tesman, der seine Hochzeitsreise dann zum Sammeln, Bücherwälzen und Doktoriren benutzte und nun ja auch Aussicht hat, bald mit einer Professur versorgt zu werden. Es scheint wenigstens so, denn man glaubt, Tesmans früherer Mitläufer auf der Bahn sei im Trunk verkommen. Nun taucht er plötzlich auf: „droben" irgendwo, fern von der Stadt, hat sich Eilert Lövborg wieder gehoben, im Verkehr mit Thea Elvsted, einem guten Dinge von unglücklich verheirateter Frau, die ihn versteht mit dem Instinkt der Liebe, so wenig gescheit sie ist, die sich seinem Denken anpaßt und so sein Denken anregt, sein Wollen befestigt, sein Dasein läutert. Lövborg war einstmals auch einer der Anbeter von Hedda Gabler — jetzt will er zwar nicht Professor werden an Tesmans Statt, aber anerkannt will er werden vor ihm. Frau Hedda verhindert das, obgleich oder weil Lövborg der Einzige ist, der sie wirklich „interessirt". Sie weiß es fein zu machen, daß er wieder seinem alten Dämon verfällt, vor dem ihn Thea Elvsted mit tausend Ängsten behüten wollte. Und als das zur Folge hat, daß die Handschrift seines neuen Werkes in ihre Hände fällt, da vernichtet sie diese. Dem verzweifelten Lövborg drückt sie eine Pistole in die Hand: er soll „schön" sterben. Er stirbt — „endlich einmal eine That", sagt Hedda. Sie hat sich geirrt: die Pistole hat sich von selbst entladen und den Mann nicht in die Brust, sondern in den Unterleib getroffen, was noch dazu im Boudoir eines zweifelhaften Frauenzimmers geschah. „Das Lächerliche und das Niedrige, es legt sich wie ein Fluch über Alles, woran ich rühre." Und woher hatte denn Lövborg die Waffe? Einer weiß es, derjenige, der der „Dritte" im Hause Tesman werden will — und Herr Gerichtsrat Brack denkt die Macht zu benutzen, die ihm diese Wissenschaft im Verein mit dem unsagbaren Widerwillen Heddas gegen den „Skandal" über diese Frau zu gewähren scheint. Sie will freilich lieber sterben, als so jämmerlich leben. Aber so was sagt man wohl, aber man thut es doch nicht, meint Brack. Man thut es doch — Hedda erschießt sich, durch die Schläfe, „schön". Man sieht als Zukunftsbild, daß sich in Thea Elvsted und Tesman verwandte Seelen finden werden...

Das ist nun eine ganz kläglich ärmliche Handlungsskizze. Aber wenn irgendwo die Handlung nur als unmittelbarer Ausdruck der Charakteristik angesehen und verstanden werden darf, während alles Gewicht auf der letzteren liegt, ist das hier der Fall, und da die Charakteristik nicht losgelöst werden könnte vom Kunstwerk, so wäre auch eine fünf, sechs Seiten lange Handlungsangabe nicht viel besser, als eine ganz kurze. Die Ibsenkritiker werden gut daran thun, sich möglichst vieler Voraussetzungen zu entledigen, ehe sie an die Beurteilung dieses Werkes gehen. Vor allen Dingen mögen sie das Suchen nach einer „Tendenz", nach einer „Lehre" beiseite lassen, die etwa der Dichter verkündigen wolle: sie fänden nichts, was irgendwie zu sozialpolitischen, ethischen, religiösen oder sonstigen Betrachtungen mehr Anlaß böte, als scharf gezeichnete Menschencharaktere stets bieten. „Hedda Gabler" ist weder eine schlechte dramatische Predigt, d. h. eine, bei der der Dichter nur durch seine Personen seine Meinungen aussprechen läßt, wie durch Schallmasken, noch eine gute, d. h. ein Werk, aus dem sich eine Tendenz in künstlerischer Weise unmittelbar aus dem wahren Leben wahrer Menschen vor uns ergiebt. Dieses Schauspiel kann schon deshalb auch keine solche sein, weil seine Hauptpersonen keine typischen Gestalten sind, sondern durch und durch individuelle, die daher zu Lehren über allgemeiner Gültiges ungeeignet wären. Hedda Gabler im Besondern ist eine aus so widerstrebenden Teilen zusammengebildete Persönlichkeit, daß sie als höchst eigenartig erscheint. Sie dennoch als eine geschlossene Gestalt gezeigt zu haben, das bedeutet ein Stück Ibsenscher Charakterisirkunst, das ich aufs Höchste bewundere: Keiner der mir Bekannten unter den lebenden Dramatikern hätte ihm diese Leistung nachgemacht. In der außerordentlichen Vertiefung der Charakteristik und unserer Ansprüche an die Charakteristik wird ja ein Verdienst Ibsens auch von den Gegnern seiner Weltanschauung anerkannt werden müssen. Aber ich frage mich doch: hat Ibsen in der Titelheldin seiner „Hedda Gabler" die Charakterschilderung nicht nachgerade so verfeinert, daß ihre Gespinnste beim Theaterlicht überhaupt nicht mehr klar sichtbar sein dürften? Lövborgs Charakter, höchst interessant für den langsam Lesenden, dürfte sich auf den Brettern auch nicht leicht so hinstellen lassen, daß sein „Ausgang" sofort dem Theaterpublikum verständlich erscheint. Wenn nicht die unmittelbar einleuchtenden Gestalten Tesmans, der Tante Tesman, des Dienstmädchens Berte, Bracks und auch noch (trotz ihrer „Ungewöhnlichkeit") Thea Elvsteds sie hier errettet, wird „Hedda Gabler" für die Bühne verloren sein — vorläufig wenigstens und an den meisten Orten, denn nur eine wahrhaft geniale Schauspielerin vermöchte dieses Weib einem Publikum begreifbar zu machen, das andrerseits keine Gelegenheit fände, sich statt über Gaben der Dichtkunst über politische und soziale Probleme zu erregen.

Wir verzichten darauf, einige Mängel des neuen Schauspiels zu besprechen, die wirkliche Mängel sind. Es ist dem Dichter auch dem aufmerksamen Leser gegenüber eben doch nicht überall gelungen, den Genießenden auf seinen Wegen zu dunkeln Gründen der Menschennatur nach sich zu ziehen. Verschiedenes in der Geschichte von Manuskript ferner erinnert unliebsam an minderwertige Theaterschriftstellerei. Auf die Untersuchung auf manche ästhetische Forderungen hin, die zu

Digitized by Google

stellen wir seit den Klassikern gewöhnt sind, verzichteten wir von vornherein: so gewiß das Ibsensche Drama vielfach andere Wirkungen erstrebt, als die Tragödie der Klassiker, so gewiß es anders sein *will*, als diese, so gewiß haben wir nicht zu fragen: genügst du dem, was jene Meister forderten, sondern zu verlangen: willst du denn auf einem andern Wege gehen, als jenem, der uns zu so Herrlichem führte, so zeige uns, ob er wirklich zu etwas Neuem weist, das kennen zu lernen immerhin unsern Geist nützlich bereichert. Ausdrücklich sei aber noch bemerkt, daß Ibsens neuestes Werk dem bürgerlichen Trauerspiele, an das wir gewöhnt sind, in vielen Beziehungen *näher* steht, als seine letzten Vorgänger.

* **Wichtigere Schauspiel-Aufführungen.** V. *Konrad Albertis* „Brot" wurde von der „Deutschen Bühne" gegeben; sie hat auch mit diesem Werke kein Glück gehabt. J. Hart und auch andere bezeichnen es als ein „Primanerstück", wie es deren viele giebt: „Alberti sah es auf Münzer ab; aber es bleibt sich durchaus gleich, ob die Helden dieser republikanischen Trauerspiele Gracchus, Masaniello, Cola Rienzi, Spartacus oder Münzer heißen, die Geschichte pflegt doch immer dieselbe zu sein. Im ersten Akte wissen wir ganz genau, daß der Volksbeglücker und Volkserretter im dritten Aufzug plötzlich merkwürdige Anwandlungen auf eine Königskrone bekommen wird, was dann soviel wie seine tragische Verschuldung bedeutet. Auch pflegen nach altem Herkommen diese Volksmänner sich stets in eine Aristokratin reinsten Wassers zu verlieben, in eine ehrgeizige Dame, welche das arme Revolutionsschaf an ihren Triumphwagen anschirrt, um sich von ihm auf den Königthron ziehen zu lassen. So setzt sich denn auch Albertis wortreicher Held zwischen zwei Stühle: er bringt es weder zum Thomas I. von Deutschland und führt seine Gerlind heim, noch rettet er die Bauern aus ihrer Not und Knechtschaft, denn er gehört zu den Unglücklichen, «deren Glücksuhr», wie der Verfasser tiefsinnig heraklitisch bemerkt, «immer um vierundzwanzig Stunden zu spät geht». Seitdem grüble ich unablässig darüber nach, ob die Normaluhr am Spittelmarkt wohl vierundzwanzig Stunden zu spät oder zu früh geht. Es verlohnt nicht der Mühe, dem Drama all' seine Mängel, seine psychologischen Unmöglichkeiten usw. nachzuzählen. Es strotzt von schlimmster Herkömmlichkeit und blutigster Anfängerschaft. Die Poesie des Ritterstiefels geht noch in ihm um, eine noch ganz naive Freude an gekreuzten Schwertern und Massenprügeleien. Und darum wirft denn auch der «geschundene Raubritter» seinen Schatten in den dritten Akt mächtig hinein: mit heiterem Behagen sahen die Zuschauer den bösen Rittervater grimmig auf das arme Töchterlein mit gezücktem Säbel eindringen: «Ha, Du Nichtswürdige! Knappen, legt ihr Fesseln an! Schleppt sie hinunter ins Burgverließ; dort soll sie liegen, bis die Eulen gelernt haben, den Namen ihres Geliebten auszusprechen». Doch nicht nur das Ritterschauspiel zieht an unserem Geiste vorüber; «Brot» ist gewissermaßen ein Rundreisefahrschein durch das ganze große Gebiet unserer klassischen Literatur. Wenn der Held im letzten Aufzug schreiend auf die Bühne stürzt: «Ha, Sturmwind, blas!» dann hat man das Gefühl, als kopire Alberti da etwas «König Lear», ein ander Mal etwas Richard III., «Fiesko», «Tell», «Räuber», kurz und gut: lauter Brocken und Bröckchen schlechtverdauten Lesens; seine Heldin ist die lustigste Mischung aus dem bekannten verliebten Burgfräulein, das um des holden Knappen willen ins Verließ sich sperren läßt und — Lady Makbeth." Vielleicht ist diese Beurteilung doch zu scharf, jedenfalls liegen aus dem Kreise der Alberti literarisch Näherstehenden auch günstigere Aussprüche vor, und schließlich darf billigerweise nicht übersehen werden, daß Alberti dieses Stück thatsächlich ungefähr in seinem Primaneralter geschrieben hat. Man weiß nur nicht recht, warum er's aufführen ließ. — Die „Freie Bühne", zu der die „Deutsche Bühne" bekanntlich in einem gewissen Wettbewerbe steht, gab auch wieder eine Vereinsvorstellung; sie brachte zunächst ein Stück von *Otto Erich Hartleben*, „Angele". Wir geben das für die Bestrebungen vieler unser Neuesten höchst bezeichnende Urteil Schönhoffs: „Wie ein Gamin springt Hartleben auf die Bühne, keck, wenn man will, frech faßt er zu und hat blutwenig Respekt vor der Ehrbarkeit der Leute, vor denen er gern eine lange Nase macht. Aber er faßt mit tüchtigen Händen zu; wenn er nur den Mut seiner Frechheit kräftiger entwickelt hätte! Wenn man eine Spottgeburt aus Dreck und Feuer schaffen will, so schaffe man sie ganz, und wenn man einen tollen Kankan aufführt, so blinzle man nicht nach dem Wohlanständigen hinüber. Die dreiste Art, wie Hartleben den Teilausschnitt aus dem Leben, den die Komödie Angele darstellt, einleitet, hat manchen Frommen und manchen Scheinheiligen empört; darum wird aber seine Naturwahrheit nicht entkräftet, und gerade hierin äußert sich meinem Empfinden nach das künstlerische Vermögen Hartlebens überzeugender, als dort, wo er fromm oder gar schwermütig und empfindsam werden will. Ein launisches Lachen über die Erdendinge steht ihm getreuer zu Gesicht, als ein gewisses elegisches Pathos, wenigstens nach seiner ersten Talentprobe zu urteilen. Wie in Kotzebues Posse «Die beiden Klingsberg» jagen ein galanter Vater und ein galanter Sohn in einem Gehege. Aber das Motiv, das bei Kotzebue zu theatralischen Wirrnissen herhalten muß, wird bei dem Modernen zu einem Stück Lebensdarstellung erweitert." „Mit lebhaftem Beifall, in das sich Zischen mengte, wurde die Komödie aufgenommen, und ein Sittenbildchen für sich war es zu schauen, wie im Vestibül des Theaters der glückliche Autor *dieser* Komödie von blutjungen Mädchen umringt war, die ihm gratulirten. Nicht die jungen Männer allein, auch unsere klugen Jungfrauen sehen wie die Alten den Lebenserscheinungen mit all ihren Frechheiten und ihrer Gemeinheit dreist ins Gesicht." Ein Proverbe von *Marie v. Ebner-Eschenbach*, das bescheiden „dramatisirte Novelle" genannt ist, war das zweite Stück. „Ohne Liebe" ist mit seinen beiden Szenen ein feines, künstlerisches Werk. „Mag es an Esprit französischen Mustern nachstehen, in seiner frischen Klarheit, in seiner goldigen Wärme reiht es sich den vorzüglichsten Werken dramatischer Kleinarbeit würdig an. In schlichter Ungezwungenheit entwickelt sich das dramatische Idyll. Graf Marko Laszwitz hat unter dem Fluch gelitten, von seiner Frau durch übergroße Liebe gequält zu werden. Von den Leiden der *Liebenden* haben Poesie und Kunst so viel zu erzählen gewußt, warum schweigen sie von dem Jammer der *Geliebten*? Graf Marko ist Wittwer geworden und Vater eines dreijährigen Kindes, das er durch blinde Liebe seinerseits verwöhnt. Da tritt ihm als eine bestimmte kernhafte Frauenindividualität seine Base Emma entgegen. Sie hat ihn längst geliebt, er aber ging damals achtlos an ihr vorüber, denn er schwärmte für die große, die verzehrende Leidenschaft, die ihn doch in der Ehe unglücklich machen sollte. Nun sieht er mit gereiften Augen das Mädchen, das nicht die hingebungsvolle Sklavin und dabei doch die Tyrannin des Mannes, das vielmehr, indem es Gleichberechtigung für sich verlangt, auch dem Manne die gerechtere und vertrauende Gefährtin sein wird. Die selige Jugendzeit ist für Beide vorüber; «die schönen Tage sind entschwunden, nun kommen für uns die guten Tage», spricht der Neubeglückte." — *Heinrich Bulthaupts* Schau

Digitized by Google

spiel „Eine neue Welt“ fand im Berliner Schauspielhause weit auseinandergehende Beurteilungen. Ein großer Teil der Kritik, vor allem der der „Moderne“ gewogene, steht der Bulthauptschen Poesie kühl gegenüber. „Heinrich Bulthaupt“, schreibt der Kritiker des „Dtsch. Tagebl.“, einer von vielen Gesinnungsgenossen, „hat viel über das Wesen der dramatischen Kunst nachgedacht, und seine Ansichten stellen sich als ein Niederschlag ernster Erwägung und geschmackvollen Formensinns dar. Aber die genaue Kenntnis der dramatischen Wirkungen macht noch keinen Dichter, wie das sorgfältige Studium des Handwerks noch keinen Künstler hervorbringt. In der Tonkunst nennt man die Art des Schaffens, wie sie Bulthaupt eigen ist, Kapellmeister-Musik, man könnte dieses poetische Kunstgewerbe entsprechend als Oberlehrer-Dramatik bezeichnen. Alles peinlich und reinlich und zweifelsohne, eine saubere gefeilte Sprache, kein unsühnbarer Verstoß gegen Logik und Wahrscheinlichkeit: aber es fehlt jenes Eine, was nicht erlernt werden kann, jenes Fünkchen, das durch das ganze Werk sprüht und die Figuren oben auf der Bühne und die Pulse unten im Saale durchhaucht und lebensvoll erregt.“ Die Kritiker aus den Reihen der „Alten“, d. h. derjenigen, denen die Gefolgschaft der Klassiker das Höchste ist, sprechen freilich anders. „Unleugbar stand dem Dichter“, wird z. B. der „Allgemeinen Ztg.“ aus Berlin geschrieben, „statt der ehemaligen feindlichen Zensur jetzt ein anderer Kampf, der mit den hiesigen literarischen Strömungen, bevor, aus dem er nur kraft der wirklichen poetischen Energie seines Dramas unangefochten hervorgegangen ist.“ Denn der Berliner Boden sei augenblicklich entschieden ungünstig für ein Drama höheren Stiles — weil, wie sich der Berichterstatter ausdrückt, der „kynische Naturalismus, zu dem viele Schriftsteller mit fliegenden Fahnen überlaufen“, dort „das rein Dichterische nicht zu fördern scheint.“ „Wie sich die Handlung über das beliebte Niveau erhebt, hat auch das Äußere, die Sprache mit dem üblichen Stil der allerjüngsten Dramen nur die Buchstaben gemein; die verpönte, leider nun einmal dichterische Art, in Bildern zu reden, tritt wieder unverkümmert in ihre Rechte; und statt geistreichelnder Stellen schlägt wuchtiger der kühne, treffende Ausdruck ein. Aber Bulthaupt ist zu sehr Dramatiker und Poet, als daß er nicht instinktiv die Gefahr vermieden hätte, die einer schwungvollen Diktion sonst droht: die Weitschweifigkeit. Das macht den Dichter und das den Poetaster aus, dort der gehobene Ausdruck als Dolmetsch erregter, bedeutsamer Situationen, und um ihretwillen vorhanden; hier eine Phrase, die genug gethan, wenn sie schön geklingelt hat.“ Wir fügen diesen in ihrer Verschiedenheit höchst bezeichnenden beiden Beurteilungen noch die Inhaltsangabe hinzu, wie sie die „Allg. Z.“ giebt — sie schon wird dem Leser die Bildung einer eigenen Meinung über Mancherlei ermöglichen. „Der Held des Dramas, Ludwig Behaim, ist von deutscher Abkunft, und obwohl in Spanien geboren und erzogen, hat er sein frisches, von den germanischen Eltern ererbtes Wesen nur um so ungetrübter bewahrt. Zu seiner Gespielin Maria zog ihn eine frühe Neigung, die sich desto entschiedener bekundete, je mehr mit ihm einer seiner Jugendgenossen, Adone, ein heißblütiger, nicht gerade schönheitsgesegneter Romane, zu rivalisiren suchte. Als nun beide Jünglinge auf der Fahrt nach den neuentdeckten, westlichen Ländern aus einem Schiffbruch sich auf einer sicheren Planke zusammenfanden, stößt Adone den Ludwig ins Meer. Er selbst, von Vorüberfahrenden nach Spanien zurückgebracht, zwingt mit der Hülfe geldsüchtiger Verwandten das verlassene Mädchen, nach Behaims vermeintlichem Tode seinem Werben nachzugeben; und mit den Vorbereitungen zur Hochzeit setzt nun unser Drama ein. Harmloses Geplauder und der liebenswürdige Leichtsinn einer festlichen Gesellschaft, bis im Gespräche zufällig der Name des Verschollenen genannt wird und nun jeder in Adone dringt, von dem Tode desselben zu erzählen, was dieser unter den entsetzlichen Qualen eines schuldigen Gewissens thut. Maria ahnt zwar unter den verschleierten Worten das Verbrechen, aber äußerlich muß sie, Adones Verlobte, doch aller weiteren Erinnerung an den verschwundenen Geliebten entsagen, und als sich die Gäste entfernt, vernichtet sie wehmütig die kleinen Pfänder und Andenken seiner Liebe. Da hört sie plötzlich vom Strome ein Lied heraufklingen, das sie und er in glücklichen Tagen einst miteinander sangen; eine Barke naht und bringt den Totgeglaubten, den in jener Nacht ein glücklicher Zufall an die nahe Küste von Amerika gerettet, zurück. Behaim stellt an Adone — im zweiten Akte — die Forderung, der Geliebten zu entsagen; und auf seine Weigerung führt er Maria mit sich zum Gerichte der Königin, um dort von höchster Hand ihr Verlöbnis mit dem Mörder lösen zu lassen. Doch Adone, von der Geistlichkeit unterstützt, weiß seinen Gegner zu fällen: er läßt der Maria ein Kreuz mit der verbrannten Asche Savonarolas in die Hände spielen: es sei geweihtes Wasser darin, das gegen Unglück schütze, und das arglose Mädchen drängt es dem Geliebten auf. Als nun Adone dem Feinde vor Königin und Volk erklärt, was das Amulet enthalte, verleugnet Behaim, der einst in Florenz zu den Füßen Savonarolas gesessen, seinen Lehrer nicht. Das wendet alles. Die Fürstin und die Geliebte sagen sich jammernd von dem Ketzer los, und Adone triumphirt mit dem heiligen Offizium über einen Gefangenen. Im letzten Aufzug sucht Maria, bei der die Liebe schließlich die religiösen Vorurteile verdrängt, den Geliebten mit Adones Vermittelung, an den sie sich verkauft, zu retten. Nur ein Abschiedswort hat sie sich mit Behaim ausbedungen, der sie jedoch vergebens zur Flucht nach Deutschland bewegt, wo er endlich die Freiheit, die in Spanien und seinen jungen Kolonien erdrückt ist, zu finden hofft. Sie bleibt; aber ehe Adone zurückkommt, schützt sie sich vor seiner Umarmung durch Gift, und selig blickt ihr sterbendes Auge auf den Strom, wo ein Schiff den Geliebten, dessen Leben sie mit ihrem Tode sicherte, von dannen trägt in ein glücklicheres Land.“ — Balduin Grollers Lustspiel „Gewagtes Spiel“ hatte bei seiner Erstaufführung in Frankfurt a. M. keinen Erfolg. „Groller ist ein geistreicher Feuilletonist, der sich durch Novellen und Skizzen vorteilhaft bekannt gemacht hat, sein Stück aber ist eine Verirrung, die man besser nicht aufgeführt hätte. Der Großindustrielle Baron Stahl hat einen Sohn, der Papas Buchhalterin heiraten möchte, womit aber Papa nicht einverstanden ist. Baronin Somogyi, eine Freundin der Buchhalterin, intriguirt nun für diese, während Dr. Rutt, von Papa überredet, für ihn wirkt. Das Ende des Kampfes ist, wie vorauszusehen war, die Verlobung der beiden Intriganten, auf die dann die Verlobung des jungen Stahl mit der Buchhalterin folgt. Um die drei Akte zu füllen, wird auch noch ein drittes Paar verlobt, dessen männliche Hälfte — ein humorvoll gezeichneter Husarenleutnant — wenigstens einige launige Momente in die Langeweile des Ganzen bringt.“ So „E. P.“ der „Tägl. Rschau.“ — Auf dem Berliner „Deutschen Theater“ gab man ein Lustspiel von Ernst von Wolzogen, „Die Kinder der Exzellenz“, das nach Wolzogens bekannter Erzählung in Gemeinschaft mit dem Bühnenfachmann Wilhelm Schumann bearbeitet ist. „Vielleicht hat der Theaterpraktiker gerade Manches in dem neuen Stücke vergröbert,“ meint Schönhoff. „Denn der Wert der Erzählung wie der Komödie beruht auf innerlicher Liebenswürdigkeit, die von kleinen Leiden und Freuden im Schoße der Familie

Digitized by Google

und von schrullenhaften Charakteren, «Humoristen» im Wortsinne der englischen Sprache, gemütlich zu erzählen weiß, ohne in Schönthansche Philisterhaftigkeit zu verfallen. Aber das Wertgepräge ist verschieden in der Komödie. Am feinsten ausgeführt ist die humoristische Kleinarbeit im ersten Akt, dann wird mitunter der Scherz plumper und der Spaß gröber; neben einem prächtigen Kauz voll saftiger Komik, einem Major a. D., einem cholerischen Hagestolz treiben andere Figuren allerhand theatralische Allotria, und wo warme Gemütstiefe, und nicht die Gemütlichkeit zu Worte kommen sollte, da hüpft die Kunst Wolzogens leichtblütig über Schwierigkeiten hinweg. Trotz dieser Mängel der Komödie will Wolzogens anmutiges Talent der deutschen Lustspielbühne erfreuliche Aufgaben verheißen; sie werden kaum an die Höhen der komischen Kunst reichen, sich aber fernhalten können von dem niedrigen Stand unserer gegenwärtigen Komödie, in der nicht die komischen Charaktere, sondern das hundertmal angeschaute Zerrbild und der ewig wiederholte Situationswitz herrschen." — In Wien wurde „Sophie Dorothea," die vieraktige geschichtliche Tragödie eines Ungenannten aufgeführt. „Der Verfasser hat den bekannten Stoff mit weitgehenden Lizenzen behandelt," heißt es in der „Frf. Z." „Das wäre an sich kein Vorwurf, und auf dieses Recht hat noch Niemand verzichten wollen oder können, der sich eine geschichtliche Episode zu dramatischer Bearbeitung erwählte. Aber diesmal ist das Unternehmen dem Ganzen schlecht bekommen. Der Autor wollte Sophie Dorothea in den Mittelpunkt des Dramas stellen und hat demselben so den natürlichen Helden des Stückes geraubt. Es war ein dramaturgisches Unrecht, sich hier von der Geschichte zu entfernen, die in dem abenteuerlichen Helden Königsmarck dem Bühnendichter eine ebenso interessante wie wirkungsvolle Figur geliefert hat. Aus dem sieggewohnten Günstling der Frauen, dem die Liebe von Fürstinnen entgegenfliegt, ist ein ehrsamer deutscher Rittersmann geworden, mehr Josef als Don Juan. Denn der Königsmarck der Bühne verführt nicht, sondern wird verführt, nicht aus Liebe zur Fürstin, sondern in zart empfindender Ritterlichkeit weiht er sich dem Dienst der Unglücklichen, und er will mit ihr entfliehen, weil sie es wünscht, nicht weil es ihn gelüstet, sie zu besitzen. Der unwiderstehliche Bezwinger von Frauenherzen verwandelt sich schließlich vor unseren Augen sogar zum braven Ehemann von Mathilde Knesebeck, der er auf Befehl des auf ihn eifersüchtigen Fürsten plötzlich angetraut wird. Es ist ein Racheakt des boshaften Georg, er glaubt nicht an das Märchen von der Liebe Königsmarcks zu Mathilden, durch das der treue Thieß, der diese liebt, den Verdacht des Fürsten gegen Königsmarck entkräften will, als der Erstere den verhaßten Abenteurer kurz vor der beabsichtigten Flucht im Zimmer Sophiens findet. Um diese zu retten, schweigt Königsmarck und wird der Gatte Mathildens, die er bald lieben lernt. Die Fürstin wird Zeugin der Szene, in der der Graf seiner Frau seine Liebe gesteht, aus Grimm über den Verrat an ihrer Liebe gesteht sie dem Fürsten ihr Verhältnis zu Königsmarck. Man bringt sie nach Schloß Ahlden, stellt ihn vor ein Gericht, das ihn aber freispricht. Er kommt gerade noch zur Zeit nach Ahlden, um die Fürstin, die Gift genommen hat, sterben zu sehen, auch Georg erscheint und in tiefer Reue verheißt er Königsmarck, der durch den Mord fallen sollte, frei Geleit und vor einem rührenden Bilde fällt der Vorhang nach vierstündiger Pein. Denn eine Pein ist es, durch vier Akte die Fürstin immer in demselben gespreizten und unnatürlichen Komödientone jammern zu hören, und eine Pein sind die widerlichen Wutausbrüche des Fürsten. Aber den Gipfel des Widerwärtigen erreichen zwei Szenen in den ersten beiden Akten, in deren erster der in einem zärtlichen tête-à-tête mit seiner Maitresse Schulenburg von seiner Frau überraschte Fürst stillschweigend die brutalste Kränkung Sophiens durch die Maitresse duldet, und die andere Szene, wo in derbem Naturalismus die neu erwachende sinnliche Wut Georgs zu Sophie geschildert wird. Und merkwürdig, all' die zarten Seelen und sonst so feinorganisirten Wesen, deren Nerven durch Ibsens «Gespenster» so entsetzlich affizirt wurden, schienen für den Ekel dieser Szenen keine Empfindung zu haben. Es ist ein schlechtes Stück, ohne alle Einschränkung und in jeder Beziehung, schlecht besonders in der Technik und in der Charakteristik. Es ist gut, daß es anonym erschienen ist, so fallen doch einmal die Rücksichten, welche man sich sonst bei der Besprechung wertloser Leistungen zum großen Schaden der Bühne hier auferlegt." — Im Anschlusse ist noch als einer lehrreichen Aufführung derjenigen des „Roskolnikow" zu gedenken, den Zabel und Koppel nach Dostojewskis gewaltigem Werke für die deutsche Bühne zurechtgemacht hatten. Jeder Kenner des Romans mußte von vornherein überzeugt sein, daß die unglückliche Sitte des Dramatisirens von erzählenden Dichtungen kaum irgendwo weniger am Platze sein konnte, als beim „Raskolnikow", als bei diesem Werke, dessen zwingende Gewalt aus den eindringlichsten psychologischen Analysen und Schilderungen sich ergiebt. Aber auch rein stofflich mußte in Menge verändert werden. So wurde der Mord selber zur Hauptsache im „Drama", während die Gewissensqualen und Läuterungen nach der That die Hauptsache sind im Roman. „Für solche Vergewaltigung an einem Lebendigen — und das ist Dostojewskys Roman — giebt es keine Entschuldigung," sagt Schönhoff mit Recht, „und wenn man selbst ein fesselndes Theaterstück zurechtgeschnitten hätte, eine künstlerische Barbarei wäre trotzdem übrig geblieben. Gerade wo die Bühnenverfasser am schonendsten mit dem Lebensinhalt des Romans vorgingen, wo sie die «Perlen des Romans» unverändert an ihr eigenes fadenscheiniges Gewebe anflickten, tönte ihnen am deutlichsten der Beweis entgegen, wie sehr sie ins Unrecht versetzt werden. Die feinsten und tiefsten Empfindungslaute der Dichtung, die sie wörtlich übernehmen, erklangen da wie leeres Schellengerassel, das an keine Saite des Gemüts zu rühren vermochte. Was ist aus Raskolnikow geworden, dem grüblerischen, weichmütigen Jüngling, mit der melancholischen Sehnsucht nach der großen That in der Brust, in dessen Hirn die lastende Not und die drückende Schwüle des heißen, dunstschwangeren Petersburger Sommers Wahngedanken ausbrütet! Eine Wüstenei liegt das Leben vor dem Träumer da. Zur Thatenlosigkeit verdammt, erschaut er in nebelfernen Weiten das ersehnte große Geschehnis; und die Nebel senken sich über seine Augen, den Inhalt seiner Träume verwechselt er mit dem Leben, und in seiner Seele verschiebt sich die Grenzscheide zwischen trüber Phantasterei und klarer Anschauung. Der Schwächling fühlt sich als großer Mann, als ungewöhnlicher Mensch, während er nach dem Wunder der großen That erst ausspäht, und im wahnwitzigen Rausch, auf den unendlicher Jammer folgt, tötet er «die Laus, die Schabe am Körper der menschlichen Gesellschaft», das ekle, alte Weib, das Wuchergeschäfte treibt und Niemanden zu Nutze ist. Dann überkommt den Schwärmer die Wollust der Selbstqual, bis ihn die Sühne reift und läutert. Aus dieser merkwürdigen Gestalt, in der die russische Gesellschaft das eindringlichste Bild des psychopathischen Zustandes ihrer nach geistiger Befreiung ächzenden Jugend sah, als Dostojewskys Roman 1866 erschien, sind im Theaterstück Raskolnikow die wesentlichsten individuellen Züge weggewischt; das wird ein Theatermensch, der schließlich noch an der leidigen Verliebtheit

Digitized by Google

krankt, als drehe sich seine Gedankenwelt um Liebesgeschichten und als würde er zum Mörder, weil seine Geliebte vor Not vergeht. Wie selbstsüchtig und beengt würde dann seine ausschweifende Schwärmerei! Der Theatralik zu Liebe mußte ferner aus der Dirne Szonja eine ehrliche Verführte werden, ein Mädchen, das durch ein kupplerisches Weib übertölpelt ist, und nicht eine aus der Menge Derer, die sich im Elend preisgeben; und die genialste, durch unsägliches Erbarmen geweihte Szene des Romans, die Stelle, in der das Seelenleben Raskolnikows am deutlichsten bloßgelegt wird, wäre unverständlich in der Komödie von Raskolnikow; das ist die Stelle, wo Raskolnikow vor der gefallenen Szonja in die Knie sinkt, ihren Fuß küßt und aufjammert: «Nicht vor Dir habe ich mich gebeugt, vor dem ganzen Leid der Menschheit habe ich mich gebeugt.» Das ist der Jüngling, der ins Ungemessene schwärmt, und kein Liebhaber. So hat man denn nur im ersten Akt ein Teilchen vom Hauch Dostojewskyschen Geistes verspürt, weil in der Exposition noch manche Schilderung von Sittenzuständen gerettet blieb; dann sank die Erwartung immer tiefer und tiefer."

Musik.

* **Von französischen Opern.** — Chabriers „Gwendoline", deren Text der geniale Catulle Mendès verfaßt hat, wurde nun auch in München aufgeführt. Die Handlung ist einfach: „Die Dänen fallen ins Sachsenland; ihr Führer Harald faßt Liebe zu Armels Tochter Gwendoline und findet Gegenliebe. Der tückische Armel willigt in die Verbindung, und in der Brautnacht überfallen die Sachsen Haralds trunkene Mannen. Harald fällt durch Armels eigene Hand, Gwendoline giebt sich an seiner Seite selbst den Tod. Diese einfache Begebenheit ist durch Chabriers Musik zu einer Oper von mächtiger Wirkung gewachsen. Sie ist das Werk nicht eines schwächlichen Epigonen, sondern einer starken Individualität, die zwar unverkennbar auf der Bahn eines großen Vorbilds, Richard Wagners, wandelt, aber eigene Pfade sucht und findet. Eigentlichen Anklängen an den Bayreuther Meister begegnet man nicht; was an jenen erinnert, sind mehr gewisse Situationen der Handlung, als deren musikalische Illustrirung. Gleich dem späteren Wagner legt Chabrier das Schwergewicht in die Behandlung des Orchesters, dessen vollendeter Meister er ist. Das schillert und blitzt in allen Farben, braust bald dahin mit Sturmesgewalt und schwelgt wieder in zarberhaftem Duft. Daß ab und zu ein Einfall bizarr, eine Figur gekünstelt ist, soll nicht verschwiegen bleiben. Auch Chabrier verschmäht sogenannte geschlossene Musikstücke, doch findet sich Lied- und Balladenartiges eingestreut, so namentlich die Legende der Gwendoline im ersten Akt, ein Musikstück so prachtvoll und mächtig, wie man ihm in der gesamten Literatur nicht allzuhäufig begegnet, dann Haralds Eintrittsszene, Gwendolinens Lied am Spinnrocken in seinem letzten Teil, das Brautlied im zweiten Akt mit dem weihevoll-ergreifenden Brautsegen. Noch sei des künstlerisch gesteigerten Liebesduetts, der durchweg herrlichen, originellen Chöre und des grandiosen Finales gedacht." — In Paris selber fiel leider mit seinem neuen Werke ein anderer Opernkomponist durch, der unter glänzenden Aussichten seine Bahn begonnen hatte, Eugen Diaz, dessen „Benvenuto" auf die komische Oper kam. Der Text, von Monsieur Gustave Hirsch, war trivial, „aber für den Komponisten noch nicht trivial genug: er strich ein gutes Drittel weg und wiederholte dafür die übrigbleibenden Worte drei- und viermal nach den besten Traditionen der alten italienischen Oper. Das Ideal, dem Diaz nachstrebt, ist der Verdi des Troubadours und des Rigoletto. Aïda ist nach ihm schon eine Verirrung." — Wieder eine deutsche Erstaufführung einer französischen Oper: die der „Manon" J. Massenets in Wien, deren Libretto Meilhac und Gille Prevosts „Manon Lescant" nachgebildet haben. „Massenet besitzt ein feines Gefühl für dasjenige, was theatralisch wirksam ist," berichtet „Mr." in der „Frf. Z.", „er kennt die Bühne genau und ist ein Musiker von unbestreitbarem Talent. Aber eines fehlt ihm, und darüber hilft auch seine geistreiche und geschickte Verwendung des Orchesters nicht hinweg: die Gabe der Erfindung, der Reichtum der Melodie. Und deshalb kann man seinem Werke zwar mit Interesse folgen, aber, von einer einzigen Szene abgesehen, wird man nicht warm dabei, nicht ergriffen von dem, was sich auf der Bühne abspielt. Nur einmal gelingt es dem Komponisten, das kühle Interesse des Hörers zu lebhaftem Mitempfinden zu steigern: in der letzten Szene des vorletzten Aktes, wo die schöne Teufelin den schon in das geistliche Gewand gekleideten früheren Geliebten, den sie so schnöde verraten, aus dem Seminar von St. Sulpice entführt, spricht Massenet mit allen Akzenten einer großen Leidenschaft, die in jedes Menschen Brust ein Echo weckt. Seine höchste Kunst ist hier konzentrirt, aber leider nur für einen Moment, um im nächsten wieder auf das alte Niveau herabzugehen. Am besten sind Massenet die lyrischen Partieen der Oper geglückt, wie die erste Arie Manons, ihr Lied an ihr Tischchen und des Grieux Traum; zumal die letzten beiden Stücke sind außerordentlich zart nnd innig. Dagegen ist Manons Gavotte im dritten Akt, welche die übermäßig lebenslustige Weltanschauung der vergnügungstollen Kokotte darstellt, verfehlt und wirkungslos. Und dieses Mißverhältnis zwischen Wort und Ton empfindet man im Laufe des Abends nur zu häufig. Der orchestrale Teil des Werkes hat alle Vorzüge, die man an Massenets Opern kennt, nur in der Verwendung von Leitmotiven hat er sich diesmal mehr Beschränkung auferlegt."

Bildende Künste.

* **„Vom modernen Kunst-Bazillus"** hat Dr. Albert Ilg schon früher in der „Frankf. Z." allerhand Kräftiges gesagt. Jetzt nimmt er in gleicher Sache an gleicher Stelle (529) nochmals das Wort.

„Es ist heut ein groß Wesen in der Welt von Geschmacksbildung, von Stilvollem und Nicht-Stilvollem, Aesthetik, Kunstkenntnis und dergl. schönen Dingen. In früheren Zeiten lag das Alles in der Luft oder im Blut oder in Herz und Hirn, — ich weiß nicht — auf einmal kam's abhanden, und wir armen Epigonen werden nur künstlich damit aufgepäppelt. Was unsere glücklichen Vorfahren von der strotzenden Mutterbrust der jahrtausendalten Tradition in kräftigen Zügen gesogen haben, bringt man uns bei, wie schwächliche Kinder mit Nährmehl und revalenta arabica aufgenährt werden. Der Anstalten dazu sind gewaltig viele: Unterrichtswesen, Vorbilder, Museen und Mustersammlungen, Schulen und Vorlesungen, Abbildungen und Literatur aller Art. Nicht nur vom akademischen Katheder aber wird dem Geschlechte beigebracht, daß es sich nicht allein mit Wechseln, Aktien, Kupons, Kursberichten, Depeschen, Telephonen, Blitzzügen und Bicycles beschäftigen solle, sondern auch mit Phidias und Michelangelo, italienischer und deutscher Renaissance, mit Gobelins und bronzes d'art, Kölner Krügeln und Butzenscheiben, — o nein, die Sache ist auch ins Leben eingedrungen, ist Bildungs- und Unterhaltungs-Moment geworden, so daß man sie heute so wenig

Digitized by Google

entbehren kann, wie einen Claquehut oder taubengraue Handschuhe. Der Salon ist heute der Tempel der Kunstliebe, bevor der Bediente meldet, daß servirt sei, und weh Dir, wenn Du nicht wüßtest, was Majolika ist! Es wäre fast so schlimm, als wenn Du den Hut auf dem Kopfe behalten hättest, als Du ins Zimmer tratst, oder vergessen hättest, der gnädigen Frau die Hand zu küssen. Ja, wir sind höchst kunstgebildet geworden in diesen Tagen.

Wir haben nämlich unsere Stunden, unsere Gelegenheiten, unsere Situationen, in denen wir entsetzlich kunstsinnig thun, gerade so wie wir etwa in der Charwoche und zu Weihnachten sehr fromm und religiös thun, oder bei Festen anläßlich großer Unglücksfälle äußerst wohlthätig oder wieder bei anderen streng patriotisch. Das sind so Tribute, Steuern, Abfertigungen, mit welchen wir diesen Anforderungen, die an jeden gebildeten Menschen heutzutage einmal herantreten, Genüge leisten, — dann wollen wir wieder Ruhe haben und haben sie auch. Ernst ist es uns ja trotzdem mit der Schöngeisterei keineswegs; ernst ist es dem Herrn um seine Kurse, der Dame um das Magazin de robes, dem jungen Herrn um seinen Ruderklub und dem Fräulein um die Stadtparkpromenade oder den Eislaufplatz, — für die Kunst und Aesthetik wird es in des Himmels Namen doch wohl genug sein, wenn man die Vorlesungen des Dr. X. besucht, eine Familienkarte für die Ausstellungen im Künstlerhause bezahlt hat, wenn man die neuesten Prachtwerke auf den Salontisch legt, bei den Antikenhändlern hie und da eine rostige Pistole oder ein Alt-Wiener-Service ersteht und im Herbst einen Abstecher nach Florenz gemacht hat, — was wollen denn die Leute noch mehr? Überdies malt Tante Marie selber und Cousine Bertha arbeitet in Holzbrenntechnik.

Ebenso wie der Private, die Familie, verhält sich aber auch das öffentliche Wesen zur Kunst und was dazu gehört. Auch hier ein gewaltiges, geräuschvolles Gebahren, ein Getreibe und enormes Wichtigthun, ein umfangreicher Apparat von ernsthaftestem Anschein und eigentlich kein inneres, wahres Verlangen nach der Sache, kein Bedürfnis, sondern nur eine Abfertigung anstandshalber, weil nunmehr schon ein gar so großes Geschrei davon gemacht wird und die Vernachlässigung dieser Dinge Einem zu einem sehr blamablen Vorwurfe gereichen würde. In Anbetracht dessen haben nun Staat und Kommune ihre Kunstdepartements, Sektionen, Referenten, Kommissionen, Enqueten, Sachverständige und Experten. Es werden Sitzungen gehalten, Protokolle verfaßt, schwungvolle Reden von dem hohen Werte der Kunst für die Volksbildung, die Sittenveredlung, das Gemeinwohl gehalten; die Journale preisen dann den Gemeinderat A. und den Sektionsrat B. als feingebildete Kenner, letzte Horte des Geschmacks gegen die um sich greifende Verrohung; es werden Konkurrenzen ausgeschrieben, Denkmäler-Aufträge vergeben, Künstler-Stipendien verteilt und der Herr Gemeinderat sagt Abends zu seiner Frau: «Gott sei Dank, daß wir nun für das dumme Lessing-Monument endlich ein Plätzchen gefunden haben; von mir aus hätten sie es übrigens auch nach Siemering stellen können. Den Maler habe ich auch glücklich angebracht, der mich schon drei Jahre sekkirt, daß man ins Rathaus doch die berühmten Männer malen solle. Endlich habe ich zwölftausend Gulden vom Viehmarkt-Budget abgezwackt, jetzt wird die arme Seele doch einmal Ruhe haben! Und von morgen an kann man sich doch endlich wieder etwas Vernünftigem zuwenden; ich muß die Rede meines Kollegen C. durchstudiren, die er vorige Woche in der Wählerversammlung des Bezirks gehalten hat, und den Bürgermeister interpelliren wegen der darin vorkommenden aggressiven Ausdrücke gegen meine Partei. — Was hat denn das Mädel heute Abend gemacht, Elise?» «Wir waren im Museum bei der Vorlesung des Professors D.!» «Bei dem Schwefler? Was hat er denn zusammengeschwatzt?» «Er hat gesagt, daß in den alten Zeiten die Förderung der Künste der elenden Krücke der Staats- und sonstigen öffentlichen Hilfe nicht bedurfte, sondern aus dem Verständnis und Bedürfnis des Volkes ihre kräftigste Nahrung sog.» «Dummes Zeug! Soll froh sein, wenn ich ein paar tausend Gulden für die Patzereien herausschlage, die ihm so am Herzen liegen; und dann soll er denken, daß einem Manne, der das zuwege bringt, schon lange ein Orden gebühren würde, der Hungerleider! Gute Nacht, Elise!»

Ein Neubau soll aufgeführt werden. Der Bauherr wird mit Fragen bestürmt. «In welchem Stile soll es denn werden?» «Doch gewiß deutsche Renaissance? das ist die Kunstweise der Nation!» «Nein gotisch! das ist der poetischeste aller Stile!» «Was Ihnen nicht einfällt! Gotisch ist kirchlich-ultramontan; dem Zeitgeist entspricht nur flottes Rokoko!» «Empire wäre vornehmer, es ist der eigentlich aristokratische Stil!» Endlich entschließt sich der Bedrängte für irgend etwas. Der Architekt nimmt sich zusammen, er will etwas recht Gediegenes, Tadelloses zuwegebringen und schneidert also seinen Palazzo nach den ausgezeichnetsten Vorbildern aus sechzehn alten Mustern zusammen, in deren Gefäß er alle die Wünsche und Bedürfnisse seines Jahrhunderts, seines Bauherrn, einer modernen Zinskaserne und ihrer künftigen Bewohner mit saurem Schweiß einzuschachteln und unterzubringen vermocht hat. Er hat sich dabei streng in Acht genommen, daß er nicht etwa gegen die rigorosen Gebote sich versündige, welche die Begriffe der modernen Stilreinheit dem Baukünstler vorschreiben, und nun steht auch ein Werk auf dem Papiere, das sogar dem strengsten Kritiker entsprechen muß. Und nun steht es auch fertig da, in Stein und Ziegel, ein Dokument des echten, richtigen Kunstsinnes der Gegenwart.

Aber wie lange? — Als er dem Entwurfe einen Palazzo von Palladio oder Scamozzi zu Grunde legte, hatte es den guten Architekten schon weidlich genirt, daß das Erdgeschoß in dem Zinshaus zu Verkaufsläden eingerichtet werden solle. Dazu fand er im alten Palazzo kein Vorbild. Zeichnete also ruhig eine Bogenreihe da unten hin mit dem Gedanken: «Werden sich darin schon einrichten, so gut sie können!» Auf dem Papier sah es noch ganz hübsch aus. Nun stand aber das Gebäude fertig. Die Wohnungen wurden vermietet, und auch im Parterre verkündigten Zettel, daß hier «Gewölbe zu vermieten» seien. Denn der Hausherr will doch aus seinem Bau Etwas herausschlagen. Gleich kommt auch ein Geschäftsmann

Digitized by Google

und nimmt so einen Bogen. «Ja, aber um Gotteswillen! Wer kann denn da eine Auslage etabliren? Ich werde mich doch nicht mit so einer schmalen Thür begnügen, durch die kein Mensch sieht, was im Laden ist?» «Ja, das erheischt die Architektur!» «Hol' Der und Jener Ihre Architektur: Ich brauche Platz für einen Schaukasten, um meine Waren zu zeigen, sonst geht mir Niemand herein. Übrigens sind da hübsch breite Pfeiler, da hat eine Auslage Raum!» «Das verunstaltet aber die Fassade!» «Nun, dann ziehe ich nicht ein, bauen Sie Ihr Haus vernünftiger!» Und die Auslage *wird* errichtet, das Prachthaus, der Palazzo nach Palladio oder Scamozzi, muß ja «tragen». Der Maurer kommt, die schöne Rustika wird abgemeißelt, der Bogen höher gemacht. Dann bringt der «Portaltischler» ein Ungeheuer von Gestell, welches vorgelegt wird; seine Eisenen endigen in schwülstigen Barock-Hermen, die zu dem Hochrenaissancestil des Hauses gar nicht passen, das Holzwerk wird dunkelbraun gestrichen, dazwischen kommt eine silberblanke Eisenkurtine und oben eine Firma von Glas mit Goldbuchstaben, welche anzeigt, daß hier Herren-Toiletteartikel verkauft werden. Von den Pfeilern zwischen den Bogen ist nichts mehr zu sehen; sie sind mit Kästen verhüllt, in denen hinter belgischen Spiegelscheiben nur seidene Kravatten prangen. Auf diesen Gläsern und Seiden-Kravatten ruhen fortan die fünf Stockwerke des riesigen Baues. Nebenan aber hat sich ein Zuckerbäcker angesiedelt. Auch er breitet sich gewaltig aus, aber *sein* Gemüt schwärmt für Gotik. Das «Portal» seines Geschäftes springt also in Spitztürmchen und Filialen empor, zeigt zierliche Maßwerke, aber er ließ es grün anstreichen, hat eine in Holz geschnitzte Firma in Frakturbuchstaben neben den lapidaren seines Nachbarn, im Übrigen thut er auch ein Möglichstes in Spiegelscheiben, und das Gebäude ruht nun in dieser Abteilung auf Glas und Zuckerwaaren. Dann kommt eine Modistin, welche ihr Gewölbe en rococco ganz goldig dekoriren läßt, mit mächtigen, plastischen Metallbuchstaben, und endlich noch eine Spielwarenhandlung mit einem Portal im Schweizerstil. Zahlreiche Blechtafeln, rund, oval, viereckig, in allen Farben, vergoldet, schwarz, bunt, ragen auf Eisenstangen über das Trottoir herüber, — es ist eine Lust, dabei noch an Palladio zu denken und an Scamozzi! —

Tausende wandeln heute durch die eleganten Straßen unserer Städte, bewundern die prachtvollen, stilvollen Architekturen, bewundern nicht minder die Fülle kostbarer Kunstindustrie-Artikel in den Auslagen, — daß aber diese Auslagen selbst in ihren Kontrasten, ihren krassen Disharmonien der Formen, mit der brutalen Rücksichtslosigkeit ihrer Erscheinung sowohl gegen die Fassade des Hauses, in dem sie sich befinden, als gegen diejenige der Nachbargeschäfte, alle Harmonie, alle Schönheit des Ganzen stören, — das bemerken die Guten nicht! Und darin manifestirt sich eben wieder die Verlogenheit, die Unwahrheit unseres modernen Kunstfanatismus und -Enthusiasmus! In der Theorie entwerfen wir herrliche Paläste, mühen sich unsere Architekten ab, um streng stilgerecht zu schaffen, erhebt sich ein furchtbares Geschrei unter den Kennern, wenn nur ein Ornament aus der Art geschlagen ist, — und wenn nun das praktische Moment seine Stimme erhebt, das wirkliche Lebensbedürfnis, dann lassen wir uns ohne Weiteres alle unsere schönen Ideale, unsere festen Prinzipien umwerfen und zerstören, und nicht einmal der miserable Laden ordnet sich dem Gesetze der Kunst und des Stiles unter, sondern darf seinen Mißton geben in das Ensemble, wie es dem Eigner beliebt.

Aber mit den Laden ist es noch nicht abgethan. Oben wohnen auch noch Leute und auch die haben ihre Bedürfnisse, ihre Interessen, an die Öffentlichkeit zu treten, ihre Geschäfte, Bureaux, Kontors. Im ersten Stock wohnt der Advokat, er hat die Säulen des Hausthores mit Blechtafeln überzogen, welche sich um deren feine Kannelüren den Kukuk kümmern, um nur recht auffallend zu verkündigen, daß Herr Dr. Johann Meyer im ersten Stock, Thür Nr. 6, logirt. Der Damen-Konfektionssalon der Frau Anna Fischer im zweiten Stock hat gar ein schwarzes Schild von zehn Meter Höhe ausgehängt, welches quer über alle die zierlichen Fensterbekrönungen und Cornichen hinwegläuft und sie unbarmherzig versteckt, die der Architekt doch so mühsam und geschmackvoll entworfen hat. Und selbst die Attika des Daches ist noch von der Riesenfirma einer Galanterie-Waaren-Fabrik verkleidet worden, die im fünften Stock ihr Wesen treibt, — was bleibt da noch von der Architektur, und warum bauen wir nicht Kisten aus Ziegeln, damit sie mit Schildern bedeckt werden, wozu plagen sich unsere Künstler noch mit Architektonik und Ornamentik und all dem veralteten, heute ganz zwecklosen Zeug!

Unsere Vorfahren waren auch Kaufleute, hatten auch Laden und Magazine, aber sie steckten höchstens ein Eisenschild aus, das in seiner kunstreichen Schmiedearbeit das ganze Haus zierte, sie betrachteten ihr Gewölbe stets nur als Teil des Hauses und dachten nicht daran, ihre Thür und dazugehörige zwei Fenster in ein Prachtding für sich zu verwandeln, das sich als selbstständige Architektur rücksichtslos in die Architektur des Gebäudes eindrängen dürfe, ungeachtet dessen, daß der Nachbar vielleicht schon wieder eine andere Architektur *seines* Ladens zu Markte bringen werde.

Der Bazar einer orientalischen Stadt ist mit seinen willkürlich errichteten Verkaufsständen gewiß keine architektonisch-systematisch geschaffene Anlage, aber er ist doch nichtsdestoweniger schön und ein künstlerisch-wertvolles Ganzes. Die bunte Pracht der Waren, der Teppiche, der Metallgefäße, des Schmuckes bildet sein künstlerisches Moment, die Einrahmung durch die Form der Buden zerstört das Bild in keiner Weise. Und selbst der Jahrmarkt des unscheinbarsten deutschen Dörfchens hat mit dem Gewühl seiner Hütten und ihrer Waaren noch seine Reize, — die elegante Corsostraße aber mit ihren Laden, welche lauter selbständige Prachtarchitekturen sein wollen, ist ein Scheusal, widerlich für jeden guten Geschmack und Stilsinn.

Das Beispiel mag dazu dienen, das Eingangs Gesagte zu beleuchten. Wir strotzen von lauter Kunstsinn. Der mächtige Kunstsinn, den wir haben, läßt uns nur in großartigen Renaissancepalästen wohnen, aber der Alles durchglühende Kunstsinn lebt auch im einzelnen Krämer, und seine Boutique im Erdgeschoß wird schon wieder zu einem besonderen Kunstwerk und die des Nachbars gleichfalls. Lauter Kunst, nichts als Beweise der Kunstliebe und des Geschmacks, —

Digitized by Google

nur das bischen Geschmack geht uns ab, daß ein edler Geist harmonisch durch das Ganze gehen sollte; Alles zeigt sich von unserer Kunstbildung durchtränkt, — fehlt leider nur das geistige Band!

Wir strotzen von Knnstsinn. Noch unsere Eltern dachten nicht daran, daß die dem alltäglichen Bedürfnis dienende Wohnung, in der sie hausten, ein Museum sein solle. Damit will ich nicht sagen, daß das Verlangen nach edlem, künstlerischen Schmuck des Heims etwas Tadelnswertes wäre, aber die Sache hat eben wieder Dimensionen angenommen, in denen ein an sich erfreuliches Streben zur Thorheit geworden. Man mag gegen die Einrichtung der Behausung in dem oder jenem Stile der Vergangenheit mit Recht Einwendungen machen, mag darin Altertumsspielerei sehen, antiquarische Schrullen, mag in dem einen oder anderen dieser Stile oft ein für die ganz anders gewordenen Verhältnisse der Gegenwart ganz unpassendes Gefäß mit Recht erblicken, immerhin muß doch zugestanden werden, daß ein in Gotik oder italienischer oder deutscher Renaissance oder im Barock, Rokoko oder Louis XVI. oder Empire gut imitirtes Gemach etwas künstlerisch Wertvolles und Schönes sei, — dabei ist aber der überallhin verbreitete, grassirende Kunstsinn der Gegenwart längst nicht mehr stehen geblieben. Denn der kunstliebenden Leute, die sich so ein Zimmer in einem Stil richtig, konsequent und wahr von A. bis Z. herstellen lassen können, sind, der großen Kosten halber, die das erheischt, nur wenige. Der Kunstteufel ist aber in die Massen gefahren. Weitaus die Mehrzahl der «Gebildeten» vermag zwar nicht auf einmal 10, 20, 50 bis 100,000 auszugeben, welche solch ein prächtiger Raum kostet, aber ihre Verhältnisse gestatten es, daß sie heute einen Teppich kaufen, morgen sich ein Buffet bestellen können, alle Augenblicke beim Antikenhändler, beim Trödler, auf einer Auktion bald ein altes Krügel, bald einen Barockspiegel, bald einen rostigen Säbel, bald ein zinnernes Waschbecken akquiriren. All der bunte Plunder kommt dann in das Heim, dessen Gesamtbild schließlich die reine Harlequin-Jacke wird. Die Wände sind pompejanisch-rot mit antiken Ornamenten, den Fußboden bedecken orientalische Teppiche, die Plafonddecke ist Balkenwerk der deutschen Renaissance, echt oder nachgeahmt. Kisten und Kasten, Bilder, Skulpturen und Glasgemälde repräsentiren den gesamten Atlas der Kunstgeschichte von Kaiser Maximilian I. bis Franz II., aber erst die Kleingegenstände, die Nippessachen, Alles, was da an den Wänden, auf Etageren, Konsolen und Bordbrettern herumsteht, ist ein wahrer Höllen-Brueghel des alten und neuen Kunstgewerbes. Ein bronzenes egyptisches Idol steht neben einem Römer aus der Zeit des 30-jährigen Krieges; eine bunte Bauernstickerei aus Kroatien oder Ungarn hängt über einer chinesischen Porzellan-Pagode; in der italienischen Schüssel von Majolika steht eine kleine, holzgeschnitzte Madonna des 15. Jahrhunderts, und eine Boule-Uhr macht mit einem eisernen Morion aus den Heeren Karls V., sowie mit zwei gekreuzten Stichwaffen Gruppe, von denen die eine ein zierlicher Hirschfänger in Rokoko, die andere aber ein Dragoner-Pallasch aus den Tagen des Prinzen Eugen ist. Und so weiter.

Solches nennen die guten Leute dann eine mit künstlerischem Geschmack eingerichtete Wohnung! Man könnte es mit demselben Rechte eine delikate Speise heißen, wenn in einer Schüssel Ananas und Cayenne-Pfeffer, Wildpret-Sauce und Mandelmilch, Gefrorenes und Punsch zugleich servirt würde! Ich habe auch schon sagen gehört, daß dieses stillose Gemisch eben der charakteristische Stil unserer Tage wäre, was beiläufig ebenso gescheit ist, als wenn man behaupten wollte, daß der ärgste Gallimathias, das wahre Hexen-Einmaleins, die Sprache der modernen Weisen vorstelle. Es ist nichts als das widerliche Resultat einer krankhaft gesteigerten, ungesund überreizten, modemüssigen Richtung, der jedes wahre Verständnis, jede ehrliche, wirkliche Liebe zur Sache trotz allen Geflunkers abgeht. Ich erinnere mich sehr wohl der einfachen Wohnung der Eltern. Wandmalerei, Möbel, Teppiche und Spiegel waren zwar nur wertlose Marktwaare und Handwerksarbeit, aber ein paar gute Porträte der Familienglieder, einige Stiche nach berühmten Gemälden an den Wänden und im Glaskasten mehrere wirkliche Reliquien der Vergangenheit und des Hauses, ererbt und bewahrt, nicht beim Trödler gedankenlos zusammengekauft, um morgen wieder vertauscht oder verschachert zu werden, machten mir die schlichte Behausung zu einem wertvolleren Tempel der Kunst, als alle diese verrückten Narrenzimmer heute zusammen vorstellen.

So ein altes, einfaches Bürgergelaß hielt auch in allen Lagen Stand als Rahmen seiner Bewohner. Ich erinnere mich, wie ich als junger Student in jenen altgewohnten, schlichten Räumen neben der Leiche des geliebten Vaters zur Nachtzeit wachte; da blickten die wenigen Zierden des Zimmers, die er zeitlebens wert gehalten, so recht friedlich, harmonisch und wehmütig-freundlich auf ihren entschlafenen Herrn herab, jedes ein Stück seines Lebens und Strebens. Sie sagten mir: wir werden Dich immer an ihn erinnern. Vor Kurzem aber mußte ich ein Sterbezimmer in solch einem modern künstlerisch-antiquarisch aufgeputzten Hause betreten, — da faßte mich eine unsäglich widerliche Empfindung. Der stille Tote in all dem dummen gotischen, chinesischen, barocken und indischen Kram, die ernste Bahre unter den Schäferinnen von Meißener Porzellan, zwischen den grimmigen Rüstungen und Schwertern, Flaschen, Truhen, Stickereien, Heiligen und Fo-Hunden, das Alles war so albern, so widersinnig, so blöde und satyrisch zugleich, daß es mich mit aller Gewalt zur Thüre trieb. Und richtig! Kaum hatte ich sie geöffnet, als ein Mann auf dem Korridor draußen, der mich wahrscheinlich für ein Glied der leidtragenden Familie hielt, sich mir anbot, die Kunstsachen und Antiquitäten des Verstorbenen in seine demnächst abzuhaltende öffentliche Lizitation zu höchst vorteilhaften Bedingnissen aufzunehmen. Das ist das charakteristische Ende unseres modernen Kunstwahnsinns!"

* Über die **modernste Kunstkritik.** Schluß. — Die zahlreichen Fremden besuchen den Münchener Glaspalast nicht nur in der Art, daß sie, mit der Uhr in der Hand, eine Sehenswürdigkeit nach der andern erledigen, sondern für einen nicht geringen Teil derselben ist der Besuch der Jahresausstellung, wenn nicht Hauptzweck, so doch ein sehr wesentlicher Nebengrund der Reise, und sie wird von solchen Personen sehr gründlich besichtigt, man sucht daraus mit vollem Be

Digitized by Google

mühen geistigen Gewinn zu ziehen, Kenntnis modernen Kunstschaffens zu erwerben und davon nach der Heimkehr zu zehren. Dazu gesellt sich noch ein besonderer Umstand. Ist es schon fraglich, ob grade in der Kunstmetropole München das Kunst-Interesse des Publikums ernster und tiefer ist als in andern Städten, so ist es unzweifelhaft, daß das Kunst-Interesse des Münchener Publikums im Verhältnis zur Bedeutung dieser Stadt für die Kunst sehr platonischer Natur ist. In Berlin, Wien, Hamburg, Frankfurt, in verschiedenen rheinischen Städten, überhaupt im Mittelpunkte des Handels und der Industrie finden sich jene reichen Liebhaber und Sammler von Kunstwerken, die zum Teil förmliche Privatgalerieen unterhalten, zum Teil wenigstens ihre Wohnräume und Landsitze mit Kunstwerken ausschmücken, verhältnismäßig viel zahlreicher, als in der deutschen Kunstmetropole. Es ist sehr billig, über die Karrikatur des bilderkaufenden Emporkömmlings Witze zu reißen. Wer aber Einblick in jene Kreise gewonnen hat und weiß, wie viel des Eifers, des guten Willens, der opferwilligen Hingabe an die Kunst sich dort findet, der wird in der Erinnerung daran, daß das reiche Bürgertum immer für die Pflege der Kunst die höchste Bedeutung gehabt hat, es für eine bessere Förderung der Kunst halten, wenn man durch Belehrung, durch überzeugende Beredsamkeit diese Kreise gewinnt und ihr Bereich erweitert, als wenn man ihnen in genialischem Übermut den «Philister» an den Kopf wirft.

Wir glauben nicht an eine Demokratisirung der Kunst. Ein höchster, feinster Rest des Kunstgenusses wird immer aristokratischer Natur bleiben. Das schließt aber nicht aus, daß ihr ganzes Wesen dahin zielt, auf möglichst breite Kreise erziehlich zu wirken. Die Münchener Jahresausstellungen bieten nun dem Publikum ein reiches internationales Material für einen Anschauungsunterricht, für eine Bildung des Auges und die Entwicklung eines vergleichenden Kunsturteils. Sie geben damit auch der Kritik den Stoff zu einer reichen Lehrthätigkeit, und diese Lehrthätigkeit erwartet das Publikum, diese heißt es willkommen. Es will aber nicht statt dessen Angriffe erfahren, weil es zu langsam denkt und an Gewohnheiten hängt; es will im Kritiker einen freundlichen Führer und nicht einen lärmenden Bußprediger hören; es will sich überzeugen, nicht aber sich zwingen lassen. Das Verfahren der modernsten Kritiker ist verletzend, für unvorbereitete Kreise unverständlich und weckt Mißtrauen gegen die Künstler. Ein solches Mißtrauen ist auch nicht zu verübeln, wenn man vor zwei Jahren die Armeleutmalerei als die tiefsinnigste Spiegelung des modernen, sozial denkenden Zeitalters, als die Übernahme einer heiligen Mission durch die Kunst anpries und in diesem Jahr über Schreckenskammern und schmutzige Stiefel spöttelt. Das sind nicht die Wege, um eine breiter wirkende, nachhaltige Kunsterziehung zu fördern, was doch das ideale Ziel dieser Ausstellungen sein muß.

Unsere Äußerungen klingen grämlich, schulmeisternd für eine geniale Tafelrunde engerer, dem Denken und Fühlen des Publikums fernstehender Kreise, die da meinen, die Kunst werde schon durch geistreiche Gedanken gefördert, sei überhaupt nur dazu da, zu tiefsinnigen Bemerkungen Anlaß zu geben. Man wird uns vielleicht auch einwenden, es sei ja gar nichts geschehen, was solche Erörterungen veranlassen könne. Wir haben es aber nicht mit einer gegen Personen gerichteten Polemik zu thun, sondern mit einem Zustand, auf den wir zur rechten Zeit im Interesse einer wirklichen Kunstförderung aufmerksam zu machen darum für unsere Pflicht halten, weil wir hier nicht nur persönliche Ansichten vertreten, sondern Stimmungen aus den Kreisen von Kunstfreunden wiedergeben. Dort spricht man sich dahin aus, die Art, jeden vor die Wahl zu stellen, als geistesbeschränkter Philister zu gelten oder sich dem Münchener Stichwort zu fügen, sei entschieden abzulehnen, man lasse sich gern eines anderen überzeugen, habe aber durchaus nicht die Lust, einer derartigen herausfordernden Propaganda für eine noch gährende, schwankende Kunstströmung sich unbedingt zu unterwerfen. Es ist nicht leicht, solchen Äußerungen gegenüber die Ansicht zu verfechten, daß man doch zwischen den strebenden, kämpfenden Künstlern und dem Übereifer kritischer Hitzköpfe unterscheiden müsse, und man erhält auch wohl die Antwort, daß, wenn eben die Kritik zur Partei werde und, statt zu richten und zu sichten, sich selber blindlings in die gährende Bewegung stürze, das kunstliebende und kunstverständige Publikum um so mehr Ursache habe zu abwartender Zurückhaltung. Hier und dort weist man wohl auch auf die kunstgewerbliche Bewegung der früheren Jahre hin, bei welcher auch das Publikum durch den Uebereifer von Enthusiasten so lange beunruhigt und hin und her gehetzt worden ist, bis es schließlich in neuester Zeit, was wenigstens die weiteren Kreise angeht, müde wurde und jetzt unleugbar in eine Lethargie zurückzufallen droht."

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender.)

In Sachen:

Die Persönlichkeit in der Schauspielkunst.

Der Leitaufsatz der vierten Kunstwart-Nummer über die Bedeutung der Persönlichkeit in der Schauspielkunst bietet dankenswerte Anregungen, geht aber doch, nach meinem Dafürhalten, in der Hauptsache fehl. Der Gedankengang stellt sich in folgendem scheinbar einleuchtenden Syllogismus dar. Obersatz: „das Höchste in produktiver Kunst ist die Persönlichkeit." Untersatz: in den reproduktiven Künsten und besonders in der Schauspielkunst ist „eine stark ausgeprägte unüberwindliche Persönlichkeit grade das größte Hindernis der Vollendung." Schlußsatz: „das vornehmste Merkmal der Kunst, die machtvolle und selbständige Persönlichkeit, ist dem Schauspieler versagt."

Auf die Gefahr hin, pedantisch zu erscheinen, muß ich hier bitten: zuerst collegium logicum! Der Syllogismus ist logisch falsch, denn es fehlt den beiden Prämissen der gemeinschaftliche Mittelbegriff. Was im Obersatz „Persönlichkeit" heißt, ist grundverschieden von dem, was der Untersatz „unüberwindliche Persönlichkeit" nennt. Mithin taugen die beiden Sätze, wenn man selbst jeden für sich genommen als richtig anerkennt, ganz und garnicht dazu, den Schlußsatz zu beweisen.

„Das Höchste in der Kunst ist die Persönlichkeit" — das kann ja wohl nichts anderes besagen, als das Goethesche Wort: „das Eigentümliche des Ausdrucks ist Anfang und Ende aller Kunst". Seinen Adel hat das Kunstwerk von seinem Schöpfer, dessen Züge es trägt. Es ist um so eigenartiger und wertvoller, je tiefer und gewaltiger die schaffende Künstlerseele war. Ursache und Wirkung liegen hier so nahe bei einander, daß es kaum der Mühe lohnt, sie gesondert hervor zu heben — man müßte denn über so viel Phantasie und Selbstgefühl verfügen, wie der Verfasser von „Rembrandt als Erzieher", der es allerdings in seiner tiefsinnig scheinenden Weise fertig bringt, über Persönlichkeit und Individualismus

Digitized by Google

in der Kunst bogenlange schillernde Betrachtungen anzustellen, die sich ganz gut in wenigen Sätzen wiedergeben ließen.

In der Schauspielkunst ist eine stark ausgeprägte unüberwindliche Persönlichkeit das größte Hindernis der Vollendung — gut: aber nur in der Schauspielkunst? in den anderen Künsten nicht? „Persönlichkeit" in dem hier gebrauchten Sinne bedeutet offenbar dem künstlerischen Genie Feindliches, das mit diesem kämpft und sich nicht überwinden läßt. Es kann damit also unzweifelhaft nur die individuelle, die menschliche oder bürgerliche Persönlichkeit mit ihren dem höchsten Kunstschaffen sich entgegenstellenden Mängeln und Schwächen gemeint sein. Und so wird auch Jeder den Ausspruch anerkennen müssen. Der schwerste Kampf, den das Genie zu bestehen hat, ist der mit sich selbst. Der Künstler muß die eigene Person mit ihrem selbstsüchtigen Denken und Trachten überwinden, um wahrhafte künstlerische Persönlichkeit zu gewinnen. Diese Wahrheit ist seit Schillers denkwürdiger Kritik der Bürgerschen Gedichte Jedem geläufig. Sie gilt für die Schauspielkunst so gut wie für die Dichtkunst — sie gilt für jede Kunst.

Wie auch eine im guten Sinne starke Persönlichkeit dem dramatischen Dichter hinderlich sein kann, dafür bietet Schiller selbst ein lehrreiches Beispiel. Sein edles Pathos, auf anderen Gebieten zur höchsten Leistung ihn tragend, drängt sich im Drama oft genug störend zwischen Schöpfer und Geschöpf und nimmt diesem die unbedingte Wahrheit. Schillers Bösewichtern merkt man den moralischen Unwillen an, den der Dichter bei ihrer Gestaltung gehabt hat. Darum können sie sich an selbsteigner Wahrheit mit den Shakespeareschen Schuften entfernt nicht messen.

Ernesto Rossi scheint mir sonach vollkommen im Recht zu sein, wenn er nicht blos vom Schauspieler, sondern auch vom dramatischen Dichter fordert, daß er die eigene Individualität verschwinden lassen und sich ganz in den Dienst des zu gestaltenden Charakters stellen muß. Daß dabei der Dramatiker ungleich freier und selbständiger verfahren kann, als der Schauspieler, ist klar. Das Gebiet der freien künstlerischen Gestaltung ist für den Schauspieler um so viel begrenzter, als es die Aufgaben und Mittel seiner Kunst sind. Hierin liegt wohl ein Grad-, nicht aber ein Wesensunterschied. Im Rahmen seiner Kunst schaltet und waltet der Schauspieler genau so frei und souverän, wie jeder andere Künstler. Vor allen Dingen: er schafft. Woher nimmt er denn die seiner Kunst eigentümlichen Formen, durch die er dem dichterischen Gebilde erst das unmittelbar packende Leben verleiht, wenn nicht aus sich selber? Und dazu braucht er Persönlichkeit. Hat er die nicht, so mag er ein braver Kopist sein, aber niemals ein Künstler. Seine Schöpfung ist — genau wie beim Dichter und jedem andern Künstler — um so bedeutender, je bedeutender seine Persönlichkeit ist. Schopenhauer hat irgendwo die zutreffende Bemerkung gemacht, wie lächerlich es sei, wenn Schauspieler, die die Spezies Mensch selbst nur sehr mangelhaft vertreten, sich unterfangen, Helden und Denker ersten Ranges schauspielerisch wiederzugeben. Es ist eine dem Dichter kongeniale Natur von Nöten. Ein Hamlet, ein Lear, ein Othello von nur talentvollen Schauspielern gegeben, sind kaum erträglich. Man bekommt bestenfalls die Kopie irgend eines großen Künstlers zu sehen, wenn nicht gar rein konventionelles Spiel. Und das ist langweilig. Nur das aus eigener Künstlerkraft geborene, nur das selbstschöpferische Spiel kann zünden und entflammen. Da erst wird uns jede Bewegung, jede Miene, jede noch so unscheinbare Modulation der Stimme Kunstgenuß, weil Ausfluß einer im Innersten bewegten künstlerischen Persönlichkeit. Auch wo wir eine abweichende Auffassung hatten, zwingt uns der Meister — wohlverstanden nur er, nicht der Manierist — die seinige auf oder nötigt uns doch zu der Anerkennung, daß sie künstlerisch begründet sei. So viele Schauspieler ersten Ranges, so viele Auffassungen der großen Rollen (wie Hamlet, Othello, Mephisto). Und jede dieser Auffassungen hinterließ tiefe Spuren, wie es nur das lebendige Kunstwerk vermag. Die Persönlichkeit ist das Höchste auch in der Schauspielkunst.

Damit hat die Anmaßung, den Dichter ummodeln oder verbessern zu wollen, nichts zu thun. Ausgezischt muß der Hansnarr werden, der es sich herausnimmt, einen Shakespeare oder Lessing meistern zu wollen. Aber wenn es auch leider wahr sein mag, daß die in sich selbst verliebten Schauspieler, die Herren Virtuosen und Manieristen, häufiger sind als die großen ernsten Meister — ist es denn bei den andern Künstlern viel anders? —, so rechtfertigt das doch nimmermehr den Satz, daß dem Schauspieler die selbständige Persönlichkeit versagt sei. Die Selbständigkeit des Schauspielers ist eine ganz andere als die des Dichters. Dieser zeichnet die Charaktere, jener giebt ihnen mit den unendlich reichen und mannigfaltigen Mitteln seiner Kunst das lebensvolle Kolorit, die vollkommene augenfällige Wahrheit. Schöpfung ist beides, wenn auch der Art und dem Range nach verschiedene Schöpfung. Daß die Schöpfung des Schauspielers nicht wie die des Dichters bleibt, sondern ganz und gar transitorisch ist und vergeht, ist ein Unglück für ihn, kann aber einen Wesensunterschied zwischen beiderlei Leistungen nicht begründen. Wie es heißt: vor dem Gesetze sind alle gleich, so muß es auch heißen: vor dem Richterstuhl der Kunst sind alle Kunstleistungen gleich, wenn sie nur echt sind, treuer Hingabe ans Ideal entsprungen. Es erscheint mir ungerecht, die Schauspieler nicht als wahre, volle Künstler gelten zu lassen, sondern sie mit dem Diplomaten auf eine Stufe zu stellen, weil der „sich ebenfalls fortwährend in fremde Anschauungen hineinzwängen muß". Der Vergleich ist doch sehr äußerlich und steht, was seine Beweiskraft anlangt, auf gleicher Stufe mit dem „geschichtlichen Beweise", daß „nie und nirgends eine Vereinigung dichterischer und schauspielerischer Größe stattgefunden hat". Ja, warum sollte denn eine solche Vereinigung stattfinden? Die beiden Künste, wiewohl auf einander angewiesen, haben doch ihrem Wesen nach wenig gemeinsames, viel weniger als etwa Malerei und Bildhauerkunst. Und dabei giebt es nur einen Michelangelo! Doppelgestirne gehören am Kunsthimmel zu den allergrößten Seltenheiten, ihr Fehlen beweist also gar nichts. Oskar Schubert.

Inhalt: „Der dumme Kerl, der Dichter ...", von Ludwig Hartmann. **Rundschau.** Dichtung. Neuere Lyrik, IV, von Ulrich Klein. Theater. Dramatische Literatur, V. Wichtigere Schauspielaufführungen, V. Musik. Von französischen Opern. Bildende Künste. Vom modernen Kunstbazillus. Modernste Kunstkritik (Schluß). **Sprechsaal.** Oskar Schubert, in Sachen: „Persönlichkeit in der Schauspielkunst".

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts" zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden" zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart", der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M. 12.50.
Jedes Vierteljahr einzeln . . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M. 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte
von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.

Grosse
Antiquitäten-Ausstellung
im Kunstauktionsbaus,
Rindermarkt 2, München.
täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr
(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr)
geöffnet. **Eintritt frei.**
Annahme und Verkauf von **Antiquitäten, alten und neuen Gemälden,** Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.
Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Preisgekrönt
„Damas"
echte **Manila-Cigarren,** Originalkiste mit 100 für M. 14,30 Postnachn. zu beziehen von
Paul Zemke, Stettin, Einfuhrgeschäft.
Bei dem starken Begehr dieser beliebten Sorte kommt es vor, daß der jeweilige Vorrat plötzlich eher geräumt ist, als neue Ablad ungen hereinkommen. — Alle Liebhaber, welch n daran liegt, Damas zu erhalten, geben mir ihre Aufträge „zur Lieferung nach glücklicher Ankunft neuer Abladungen" auf, welche nach der Reihe des Einganges vorgemerkt und ausgeführt werden. Die „vorgebuchten Aufträge" gehen den späteren natürlich vor.

Hochsommer.
Gedichte von **A. Leschivo.** — Eleg. geb. m. Gold 4 M. 50 Pf.
Post: In diesen Gedichten spricht sich neben leidenschaftlicher Glut eine nicht gewöhnliche Tiefe der Empfindung aus .... Dem Adel der Form und dem hie und da fast berauschenden Schwung der Sprache entspricht ein seltener Reichtum der Gedanken ..... **Blätter für liter. Unterhaltung:** Jede Seelenstimmung, deren ein gesunder, kraftvoller Geist fähig ist, finde in den formschönen Liedern ein harmonisches Echo ...., Alles, was die Dichterin sagt, ist von Begeisterung getragen für das Schöne, Große, Gute ...., nicht gekünstelt, nicht gemacht, und darum nie matt, halt- oder inhaltlos .....

Liebe und Leidenschaft.
Eine phantastische Dichtung von **A. Leschivo.** — Eleg. geb. m. Gold 3 M.
Rhein. Curier: Das Buch ist mit hoher Begeisterung und poetischem Schwung geschrieben und giebt zum Denken reichen Anlaß ..... **Archiv:** Obwohl das Thema hochlyrisch, hält sich das Gedicht doch von allem Süßlichen und Phrasenhaften fern ..... **Neue poetische Blätter:** Der Leser muß sich in die phantastische Welt hineinleben, um den ganzen Reiz dieser dichterischen Verkörperung seelischer Vorgänge, die farbenreiche Lebendigkeit und dramatische Anschaulichkeit der Darstellung und die Tiefe der psychologischen Auffassung zur Genüge anzuerkennen ..... **Hinstorffsche Hofbuchhandlung, Verlagsconto Wismar.**

CHR. HARBERS, Leipzig, Markt 6.
Fabrik und Lager Photographischer Artikel.
Generalliste 1889 M. 1.— franko. — Amateur-Liste 1890 gratis u. franko.

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, klnstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Malunterricht (Aquarell und Oel) erteilt Frl. G. Burger, Portraitmalerin (gebildet in Paris bei Henner und Carolus Durand), Dresden, Sedanstr. 8 II.

Schmerzliche Wonnen.
Eine Behandlung des Werther-Problems
von **Oskar Klein.**
(Geb. M. 3.—, geh. M. 2.—.)
Verlag von R. Hoeckner, Elberfeld.

Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. E. Doehn, Dresden, Königstr. 11, III.

Neu. Wandteller, Platten z. Zeichnen, Malen, Graviren. Grav. f. Kinder z. Nachzieh. Max Walter, Coburg.

Musikalien-
Saiten- und Instrumenten-Handlung,
REPARATUR-ANSTALT
mech. Kunstwerke und Harmoniums:
EMIL KOHSER,
Musiklehrer für Harmonium.
Beste und billigste Bezugsquelle
für Musikwerke mit Stahlplatten, Meliphons, Manopan, Herophon, „Monochord", Zithern, sowie sämtl. Streichinstrumente.
DRESDEN-A., Johannesstrasse 6.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien

MITGLIEDSBEITRAG PRO JAHR 30 MARK
GRÜNDERBEITRAG PRO JAHR 100 MARK.

Ausführliche **Prospekte** über die **ordentlichen** und **ausserordentlichen** Publikationen der Gesellschaft, deren hervorragender Kunstwert allenthalben anerkannt ist, nebst Statutenauszug versendet **gratis** und **franko** die Kanzlei der

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien VI.
Luftbadgasse 17.

Digitized by Google

Jede Dame ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags- u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6. M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M 25 u. M 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Hildebrandt's Aquarelle

Erdreise 34 Bl., Europa 14 Bl., Neue Folge 20 Bl. Einzeln 12 M., von 6 Bl. an nur 9 M. Mappe 20 M. — Verzeichnis gratis.

Neue Radirungen:

B. Mannfeld, Das Wetterhorn (1890) 20 M. Heidelberg u. Köln à 40 M., zus. 70 M. Meissen u. Limburg à 40 M., zus. 70 M. Aachen, Breslau, Danzig und Erfurt, Loreley u. Rheingrafenstein à 20 M. Marienburg 30 M. Merseburg 12 M.

W. Feldmann, Burg Hohenzollern (1890) 15 M., Burg Elz (1890) u. Rudelsburg à 15 M.

R. Kolitz, Gefecht bei Vendôme, radirt von H. Kohnert (1890) 20 M.

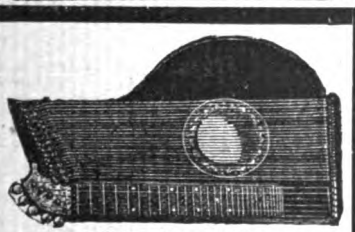
Rembrandt, Selbstbildnis, radirt von W. Ziegler (1890) 15 M.

Illustr. Verzeichnis mit Angabe d. Frühdrucke gratis. Zu beziehen durch jede Kunst- u. Buchdlg.
Verlag von Raimund Mitscher, Berlin S. 14.

A. EHRHARDT XYLOGRAPH ANSTALT **HALLE A.S.**
Anfertigung von Holzschnitten, Clichés, Proben gratis, Berechnung billigst

Emil Wünsche,
Specialgeschäft für
Amateurphotographie.
Dresden, Moritzstr. 20.

Complette Apparate von Mk. 20 - Mk. 700.
Reich illustr. eleg. Preisl. franco geg. 20 Pf. Marken die bei Bestell. zurückverg. werden.



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Urteile über Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,
Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.
Broschüre gratis!

Aetherische Harz-Oel-Farben

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Für Familien und Lesecirkel, Bibliotheken, Hotels, Cafés und Restaurationen.

Illustrirte Zeitung

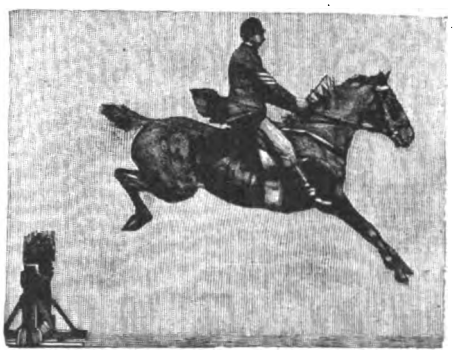
Probe-Nummern gratis und franco.

Abonnements-Preis vierteljährlich 7 Mark. — Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten.

Expedition der Illustrirten Zeitung in Leipzig.

Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit
„Anschütz' Phot. Moment-Apparat"
(pat. i. all. Ländern).
Aufnahmen wie nebenstehende machen.

Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.



Verkauf für
Berlin bei
O. Anschütz,
Berlin W.
Charlottenstr. 59, I.

Daselbst:
Verkauf sämmtl. Fabrikate von
C. P. Goerz.
Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat" für alle Länder:
Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.
Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.
Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

Digitized by Google

Kunstwissenschaftliche Bücher

aus dem Verlage von **Joh. Ambr. Barth** in Leipzig.

Bartsch, A. Le Peintre-Graveur. 21 Bände kl. 8° m. Tafeln. br. M. 141.—.

Neudruck, der ursprüngl. Wiener Ausg. buchstäblich gleich.

Bartsch, A. Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt. 1880. M. 20.—.

Buchstäblich genauer Wiederabdruck der seltnen Ausgabe von 1797. Rembrandt ist im P.-G. nicht enthalten.

Andresen, A. Der deutsche Peintre Graveur bis Ende des 18. Jahrh., im Anschluss an Bartsch etc. 5 Bde. gr. 8° M. 53.—.

Andresen, A. Die deutschen Maler-Radirer des 19. Jahrh. 5 Bde. M. 44.—.

Apell, A. Handbuch f. Kupferstich-Sammler od. Lexicon d. vorzügl. Linienstiche d. 19. Jahrh. mit Angabe d. Verleger u. Preise. N. gr. 8° M. 16.—.

Archiv f. zeichnende Künste, herausg. v. Naumann. 16 Jahrgänge in 7 Bänden mit Tafeln 1855—70 (statt M. 145.—) M. 75.—.

Mehr ist von dieser bes. für Kupferstich-Kunde wertvollen Zeitschrift nicht erschienen.

Passavant, Le Peintre-Graveur. 6 Bde. gr. 8°. br. M. 54.—.

Thienemann, Leben u. Wirken J. E. Ridingers nebst Verzeichn. s. Kupferstiche. M. 3 Nachträgen. M. 11.70.

Weigel, R. Kunstlagerkatalog, 35 Teile in 5 Bänden, geb. M. 40.—.

Seiner Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit halber ein Nachschlagebuch von bleibendem Wert.

Wibiral, Iconographie d'Antoine van Dyck. 1877. M. 12.—.

Vollständ. Verzeichnis kunstwissenschaftl. Werke aus dem Verlag von

J. A. Barth in **Leipzig**

kostenfrei.

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Man verlange Preisliste über
PHOTO-

GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL
Ludw. Schaller, Stuttgart
Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Anatomie für Künstler.

Kurzgefasstes Lehrbuch der Anatomie, Mechanik, Mimik und Proportionslehre des menschlichen Körpers

von **Dr. August Froriep,**
Professor an der Universität Tübingen.

Mit 39 Tafeln in Holzschnitt und teilweise in Doppeldruck, gezeichnet von Richard Helmert.

Zweite, verbesserte und vermehrte, durch zahlreiche Abbildungen im Text und eine Lichtdrucktafel bereicherte Auflage.

27½ Bogen. Gr.-Lex.-8°. Velin-Papier.
In Pappband 10 M. In feinem Halbfranzband 12 M.

Das schnell zur Beliebtheit gelangte praktische Lehrbuch wurde für die zweite Auflage nach Auswahl und Behandlung des Stoffes einer sorgfältigen Überarbeitung unterzogen; es kann jetzt zugleich als kurzgefasster Grundriss der Mimik gelten. Eine wesentliche Bereicherung hat das Werk durch zahlreiche, in den Text eingerückte Abbildungen erfahren; in den vortrefflichen anatomischen Tafeln wurden durchgeschlüpfte kleine Irrtümer des Zeichners verbessert.

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder
fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

Lauterburg's illustr. schweiz. Abreiß-Kalender.

2. Jahrgang pro 1891 — 365 Schweizerbilder mit geschichtlichen und geographischen Notizen. Preis 2 Mark, gezeichnet und herausgegeben von **E. Lauterburg,** Maler, Bern.

Vom gleichen Verfasser: „Schweizerbilder", elegantes Album, mit 200 Ansichten. Preis: M. 3.20.

Eignen sich vorzüglich zu Festgeschenken. Hauptdepot f. Deutschland u. Oesterreich-Ungarn bei **G. Callwey,** Buchhandlung, München.

Die Kunst der Malerei.

Nach rein künstlerischer, leicht fasslicher Methode

von **Joh. Wilh. Völker.**

3. Aufl. umgearb. v. Ernest Preyer, M. 4.—, geb. M. 5.—.

Für jeden Künstler, Dilettanten od. Kunstfreund, in hohem Grade lesenswert .... vom praktischen, wie vom ästhetischen Standpunkte aus geistvoll geschrieben. Im prakt. Teile sind mit gr. Offenheit auch die sogen. Atelier- u. Metiergeheimnisse preisgegeben. (Dt. Maler-Journal.)

Verlag v. Joh. Ambr. Barth i. Leipzig.

Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 24.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

PHOTOGRAPHIE.
Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. Grösstes Lager von Trocken-Platten, Utensilien und Chemikalien zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig. Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

ROM
Beste **Bezugsquelle** f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Der Pariser Salon

in Originalphotografien von
Ad. Braun & Co. in **Dornach.**
Imperialf. M 12.—, Royalf. M. 4.80, Cabinetf. M. 1.— bis jetzt 3400 Nos.
Vollständiger Miniaturkatalog
zum Bestellen der fertigen Blätter (nicht verkäuflich) durch die Kunsthandlung **Hugo Grosser** in **Leipzig.**
Allein. Vertret. v. **Ad. Braun & Co.**

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kretzschmann & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

8. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Fleiss und Eingebung.

Zur Psychologie des dichterischen Schaffens.

Die Unentbehrlichkeit energischer Arbeit nach der Eingebung braucht nicht mehr bewiesen zu werden, denn nur Kinder und Kindeskinder können heutzutage noch glauben, Kunstwerke kämen Einem fertig in die Feder geflogen. Ich möchte jedoch hier darauf aufmerksam machen, daß der Fleiß auch als Vorarbeiter und Bahnbrecher der Inspiration eine wichtige Rolle spielt, daß der alte Rat, die Stimmung oder die Eingebung abzuwarten, besser durch den entgegengesetzten, die Stimmung und Eingebung zu ertrotzen oder anzulocken, verdrängt werde.

Ich muß freilich sofort gewichtige Vorbehalte zur Verhütung von Mißdeutungen aussprechen. Hervorragendes Dichtertalent bildet natürlich die unerläßliche Voraussetzung, denn wo solches fehlt, weiß ich überhaupt bloß eine einzige zweckmäßige Schaffensregel: aufzuhören. Ferner bezieht sich der Wert des Fleißes als eine Vorarbeit gewiß nicht auf den Entwurf eines Werkes, da gerade hier die Eingebung und der Grad ihres Wertes Alles entscheiden, so daß nicht einmal die bewunderungswürdigste Kunst bezügliche Mängel oder Lücken zu ersetzen vermag. Wer ohne genügenden Phantasiezwang an die Arbeit schreitet, ist mit dem betreffenden Werk rettungslos verloren. Die Ureingebung stammt, wie Jedermann weiß, aus Seelengegenden, die den Kräften des Verstandes, des Willens und des Geistes weit überlegen sind, und Vorarbeiten giebt es nur mittelbare und passive: vom Leben tüchtig geschüttelt zu werden. Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter, indem ich die erste Eingebung, wie gewaltig sie auch sei, für unzulänglich halte, wie es denn die Jugend hauptsächlich darin versieht, daß sie unmittelbar nach einem begeisterten Entwurf an die Arbeit schreitet. Vielmehr sind, ehe ein Plan für arbeitsreif kann erachtet werden, noch eine ganze Menge ergänzender Konzeptionen untergeordneten Ranges notwendig und zwar, grundsätzlich gesprochen, für jede Szene eine besondere, bis eine fortlaufende Kette von Bildern unabwendbar vor der Phantasie bestehen bleibt; dann erst ist das Werk vor den Anfang angelegt; dann aber pflegt es auch den Patienten derart zu beunruhigen, daß es ihn zur Arbeit zwingt, ob er möge oder nicht. Weil nun jene Untereingebungen sich ebensowenig befehlen lassen, wie die oberste Konzeption, — jeder gewaltsame Versuch führt zu einer unheilvollen Fälschung — sieht sich der Dichter öfters, ja meistens gezwungen, seine wertvollsten Pläne Jahrzehnte lang in den unbewußten Gründen der Seele träumen und keimen zu lassen, bis sich verwandte Untereingebungen in genügender Zahl und Fülle von selbst angesetzt haben. Wer zu früh beginnt, beraubt bei aller Kunst den Stoff seiner schönsten Erträgnisse. Darum bildet die Sorge um die Erkenntnis des Reifezustandes eines Planes eine der größten Nöte des Künstlers.

Nachdem jedoch einmal die Arbeit in Angriff genommen worden ist, hat der ganze Mensch mit angespanntester Thätigkeit seiner gesamten Geisteskräfte, den Verstand voran, sich mit dem Werke zu befassen und vor dem Schlusse nicht zu ruhen. Ich halte Unterbrechungen, behagliches Versuchen oder längeres Wählen während der Ausarbeitung nicht für ersprießlich. Hier gebührt, wie ich glaube, dem Fleiß ein höheres Recht, als man ihm einzuräumen pflegt. Bei weitläufig veranlagten Plänen nämlich wird selbst bei der besten Vorbereitung, trotz aller Kühnheit des Willens und aller Echtheit der Begeisterung, trotz zahlreichen Augenblickseinfällen sich über kurz oder

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts“ ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

lang plötzlich ein schlimmer Haken ergeben, sei es, daß eine bisher unbemerkte Schwierigkeit aus einer Falte des Stoffes an den Tag kriecht, sei es, daß Körper und Stimmung nach monatelanger Anspannung den Dienst versagen, sei es, daß man durch unabweisbare Ansprüche des äußeren Lebens abgehalten und aus dem Zusammenhang gerissen wurde, wonach sich der frühere Schaffenshochmut nicht in dem nämlichen Grade wieder einstellen will. In solchen Fällen nun nachzugeben und die Rückkehr von Lust und Stimmung abzuwarten, halte ich für nicht richtig, obschon dieses Verfahren von berühmten Dichtern geübt und empfohlen worden ist. Das Verfahren ist allerdings vorsichtig und sicher, allein es ist nicht groß; hätten die Musiker des vorigen Jahrhunderts und die Maler des 15. Jahrhunderts nach diesem Grundsatze gehandelt, so würden wir um die Hälfte ihrer Werke verkürzt worden sein. Ließe sich nicht eine ähnliche schnelle Treffsicherheit in der Ausarbeitung ebenfalls beim Dichter denken? Ich wage es zu glauben und zu hoffen. Wenn mich aber meine Hoffnung nicht täuscht, dann kann einmal unter günstigen Umständen die Welt das Schauspiel von Dichtern erleben, welche die Fruchtbarkeit der großen Maler und Musiker erreichen, das heißt das bisherige Maß dichterischer Produktion um das Dreifache übertreffen, denn was die fortlaufende Reihe der Werke unterbricht, es ist weder der Mangel an vorrätigen Inspirationen ersten Ranges (große Künstler haben stets das Magazingewehr voller Patronen), noch die nötige Reifefrist (es geht wie bei den Orangen: sie reifen zwar langsam, aber es befinden sich immer einige reife im Busch) sondern einesteils das Ringen um die Kunstform, andernteils das Zaudern und Wählen in der Ausarbeit. Das erstere kann Einem durch rechtzeitige Geburt in einem bevorzugten Zeitalter erspart werden, wo man feste Kunstformen bereits vorfindet, das zweite ist Sache der Energie, welche freilich nicht den hygienischen Regeln Niemeyers entspricht. Mozart und Raphael sind an Überanstrengung zu Grunde gegangen; ob nicht einige sanitätswidrige Anstrengung den Dichtern gut thäte? Wir haben zwar als unsere Spezialität die Verücktheit, allein die thut nicht denselben Dienst.

Meine Meinung lautet mithin: Nach Beginn der Arbeit dürfe man weder auf die jeweilige Stimmung Rücksicht nehmen, noch vor irgend einer Schwierigkeit abbiegen, noch überhaupt sich irgend eine Pause gestatten, sondern die Vollendung kurzer Hand erzwingen. Ist dies jedoch möglich uud, wenn möglich, nützlich? Die Kürze soll mich nicht hindern, diese Frage deutlich zu beantworten. Die Eingebung, obwohl sie stets überraschend und ungerufen eintrifft, ist gleichwohl von dem Gedanken nicht so unabhängig, wie man gewöhnlich annimmt; im Gegenteil dient die Denkarbeit dazu, die Phantasie mit befruchtenden Elementen zu füllen, aus welchen sich eines unvorhergesehenen Augenblicks das Visionsbild entladet wie der Blitz aus der elektrizitätsschwangeren Athmosphäre. Die Arbeit ist also eine Blitzanleiterin oder, um ein Bild zu gebrauchen, ein Pflug, der allerlei gute schlummernde Dinge aufrührt, welche unter der Einwirkung der ewig thätigen Phantasie im Flug aufleuchten. Die Thatsache, daß während oder unmittelbar nach einer kräftigen Arbeit die schöpferische Phantasie in größerem Maße sich gegenwärtig und willig zeigt, als im träumerischen Ruhezustande, wird schwerlich ein Künstler bestreiten; ferner lehrt die Erfahrung, daß neue Eingebungen um so reicher zuströmen, je kräftiger ein Künstler die alten Eingebungen erledigte, je fleißiger er sein Lebtag arbeitete, folglich muß ein ursächlicher Zusammenhang zwischen Arbeit und Eingebung walten.

Nun wird zwar ohne jeden Zweifel die Eingebung nicht an der Stelle erfolgen, wo ich sie begehre und brauche, und der Versuch, mit dem Willen und dem fleißigen Denken eine Schwierigkeit erfreulich zu überwinden oder eine bestimmte Lücke der Phantasie schön auszufüllen, wird ganz gewiß mißlingen. Dennoch werde ich gegebenen Falls die Arbeit mit ganzer Kraft leisten, weil sich während derselben Visionen einstellen werden, die einem andern Teil des Werkes zu gute kommen, an welchen ich augenblicklich gar nicht denke. Ich glaube nämlich folgenden Kalender der Visionsphaenomene bestimmen zu können. Niemals taucht eine Vision an demjenigen Punkt auf, nach welchem der Schaffende die Aufmerksamkeit gerichtet hat, wohl aber rückwärts und vorwärts auf der Bahn des Werkes, und zwar in einer Menge, welche der Energie der Arbeit proportional ist. Ich nenne das für meinen Hausgebrauch das Gesetz der ricochetirenden Phantasie. Die Arbeit breitet Fangnetze aus, in welchen eines schönen Morgens die Visionen zappeln. Aus diesem Grunde unternehme ich unbedenklich bei der wüstesten Stimmung die Arbeit. Denn was ist Stimmung? Nervensache; die künstlerische Phantasie aber ist nicht Nervensache, sondern eine heilige Sache. Eine schöne nnd wahre Legende läßt den Dichter von der Muse ungerufen besuchen; allein noch schöner und wahrer ist es, wenn der Dichter den Besuch erwiedert und sich nicht davon abschrecken läßt, daß er die Muse einmal nicht zu Hause trifft. Oder, prosaisch gesprochen: in einem guten Stoff liegt die Kunst-Stimmung stets enthalten; wer mithin die Nervenstimmung überwindet, findet jene sicher, sobald er sich wieder in den Stoff eingelebt hat.

Vollends darin würde sich Einer schwer irren, wenn er einen Rat der Eingebung in solchen Schwierigkeiten erwartete und abwartete, welche die Komposition betreffen, wenn er also z. B. vor scheinbar unentwirrbaren Verwickelungen oder vor der Nötigung einer Auswahl zwischen anscheinend gleichwertigen Motiven das Werk bis auf weiteres bei Seite legte. Diese Dinge liegen nämlich außerhalb des Bereichs des Unbewußten. Es giebt keine komplizirten Visionen. Visionen sind stets einfach, absolut, sie können nicht entwirren, sondern und trennen, wählen, ordnen und sammeln, sie können weder Beziehungen erfinden, noch Erläuterungen hinzufügen; sie erstrecken sich niemals über die Grenzen einer einzigen räumlich klar umrissenen Szene hinaus und vermögen zeitlich oder räumlich Getrenntes nicht zusammenzufassen, ja, wenn wir genau beobachten, erscheinen sogar Personen und Sachgruppen innerhalb eines Zeit- und Ortrahmens nur dann der Vision zugänglich, wenn dieselben leicht übersichtlich verursacht sind. Es muß demnach mittelst der Gedanken- nnd Willensarbeit das kompositorische Hindernis zuvor in so weit überwunden werden, daß

Digitized by Google

allereinfachste räumliche und zeitliche Verhältnisse vorliegen, ehe man von der Eingebung ein poetisches Bild erwarten darf. Freilich, während man das Erstere thut, wird meistens schon die Phantasie in die frischgeschaffene Klarheit so begierig herbeigesprungen kommen, wie ein Kaninchen in eine duftende Salatkiste.

So weit meine bescheidenen, persönlichen Erfahrungen. Da ich jedoch nicht über private Naturgesetze verfüge, vermute ich, es werde anderswo ähnlich zugehen. **Carl Spitteler (Felix Tandem.)**

Rundschau.

Allgemeineres.

* Den Tod **Heinrich Schliemanns** zum Ausgangspunkt einer rückschauenden Schilderung über Leben und Schaffen dieses Mannes zu nehmen, ist nicht die Aufgabe des „Kunstwarts". Wenige Sätze kämen ja auch zu spät, nachdem schon hundert andere Stimmen jetzt von Schliemann gesprochen — eine erschöpfende Würdigung jedoch, wie die Welt der Gebildeten sie beanspruchen darf, muß die Aufgabe eines Schliemann gewidmeten eigenen Werkes sein, das bald kommen möge. Aber zwei Betrachtungen drängen sich allzu mächtig beim Hinblick auf Schliemann hervor, als daß wir ihnen nicht Worte geben sollten auch an dieser Stelle.

Wie lange noch wird es so bleiben — das ist von ihnen die erste — daß Akademikerdünkel und Zunftmenschenthorheit auf so vielen und auf trefflichen aus der deutschen Gelehrtenwelt lasten? Wir wissen es ja alle, wie wenig man sich lange, lange Zeit hindurch bemüht hat, Schliemann zu verstehen, mit welcher Geringschätzung, mit welchem Hohnlächeln man auf ihn herabgesehen hat gerade von den Lehrstühlen der Männer aus, denen dasselbe am Herzen lag, wie ihm. Das Wesen mancher von ihnen schließt den Verdacht: Bosheit, Neid, Dummheit sei im Spiele gewesen, von vornherein aus. Man handelte so, weil man wie Fleisch und Blut die Überzeugung mit sich trug: wer anders vorgebildet ist, als wir, der *kann* ja nichts leisten, der *muß* ja ein Pfuscher sein. Man küßte anbetend das *Pergament*, man hatte keine Ahnung von der herrlichen Bildungsmacht, die das *Leben* verleiht, der Verkehr und das Arbeiten mit Menschen und mit der Natur, das Umsichschauen und Thätigsein, das Beobachten, Vergleichen, Lernen am wirklichen, goldenen oder ehernen Sein. Schliemanns endlicher Sieg über seine *Gegner* war ein Sieg des Vollmenschentums über das Fachmenschentum. Dürfen wir hoffen, daß durch ihn die Wertschätzung der auf eigenen Bahnen vorwärts ringenden Persönlichkeit im Vergleich mit dem herkömmlichkeitsgerechten Normalgebildeten in unserem Vaterlande dauernd erhöht worden ist?

Und noch eine andere Betrachtung stellt sich ein, wenn wir Schliemanns gedenken. Was wüßten wir von ihm, wenn er früher von uns geschieden wäre, damals, als er, immerhin vierzig Jahre alt, doch nur ein geldverdienender geschickter Geschäftsmann war. Ja, hier hat sich einmal „das Talent Bahn gebrochen" — weil es mit treuer Liebe zu seinem Ideal ein Menschenleben lang sich zurückdrängen lassen konnte, ohne zu verkümmern, und weil der Mann mittlerweile nicht starb. So gewiß die praktische Befähigung Schliemanns, die ihn so gute Geschäfte in Indigo und Salpeter machen ließ, dieselbe war, die ihn in Hissarlik leitete — so sicher wäre sie der Wissenschaft schon seit Jahrzehnten dienstbar gewesen, hätten dem außerordentlichen Mann andere Mittel zur Verfügung gestanden, als seine ehedem so beschränkten eigenen. Was hätte er uns geboten, wäre er zwanzig Jahre früher seinem eigentlichen Beruf nachgegangen? Und wie viele unter den wirklichen Talenten haben als Mensch die Zähigkeit Schliemanns, ohne doch vielleicht als Talente schwächer zu sein? Wahrlich, gerade Schliemann ist dazu angethan, die Macht des Goldes, die sich ihm wohlthätig zeigte, tief schmerzlich empfinden zu lassen als eine brutale Gewalt, die vielleicht Tausende niederhält, während sie fünf Andern die Mittel giebt, thun zu können, wozu jene nicht weniger befähigt sind: zum Segen der Mitmenschen mit ihrer *besten* Kraft zu arbeiten.

Dichtung.

* Ueber die **Wiederbelebung alter Wörter** hielt Dr. *Karl Müller* in Dresden einen Vortrag, der mancherlei zum Verständnis auch dichterischer Leistungen Wertvolles brachte. Zum Ersatze der entbehrlichen Fremdwörter werden jetzt vielfach und mit Recht, so führte der Vortragende nach dem Berichte des „Dr. A." u. A. aus, mundartliche Ausdrücke vorgeschlagen und eingeführt. Noch näher liegt es, *die* alten, guten Wörter der Muttersprache wieder in ihr altes Recht einzusetzen, die dereinst den Fremdwörtern oder unschönen oder jetzt auch verbrauchten Neubildungen Platz machen mußten. Der Gedanke ist nicht neu. Schon der alte Schottel spricht ihn aus (1673), ebenso K. Stieler (1691), Leibnitz, Bodmer, Herder, Bürger, Jean Paul, J. Grimm. Freilich muß man sich vor lächerlich wirkenden, altertümlichen Wörtern hüten, wie Ehegespons, Gelahrtheit, Wittib. Lächerlich aber wirken *die* Worte, die noch eben im Begriffe stehen, zu veralten, die bereits selten, die im allgemeinen auch schon erloschen und nur noch innerhalb gewisser Kreise unter besonderen Umständen gebräuchlich und zulässig sind. Dies ist Wackernagels Erklärung der altertümlichen Wörter (anhero, wasmaßen, absonderlich, ein Erkleckliches usw.). Altertümlich ist aber nicht mit alt und veraltet zu verwechseln; und das veraltete Wort kann immer wieder lebensfähig werden. Nannte doch Adelung vor hundert Jahren folgende Wörter als veraltet und lächerlich: behagen, beginnen, anheben, Brachfeld, breßhaft, Fehde, fromm, fürbaß, bieder, gehaben, weiland, Meisterschaft; und W. A. Teller empfiehlt um dieselbe Zeit u. a. folgende veraltete Wörter wieder aufzunehmen: sich beraten, erkunden, hausen, heischen, peinigen, raunen, verbriefen, verdüstert sein, wähnen, zeihen, gäng und gäbe, für und für, fortan, Armspange, Filz, Satzungen, Prüfstein, Sangmeister usw. *Alte* Wörter sind solche, die mit dem Begriffe, den sie ausdrücken, zugleich verschwunden sind, die man also für gewöhnlich nur deshalb nicht gebraucht, weil die bezeichnete Sache selbst für uns nicht mehr vorhanden ist, die man aber gleich wieder gebrauchen muß, so wie auch der Begriff

Digitized by Google

wieder in den Kreis unserer Gedanken gezogen wird. Und in diesem Falle, sagt Wackernagel, ist der Archaismus kein Fehler. Solche Wörter sind z. B. Fehde, Fehme, Strauß, deren Gebrauch Adelung fälschlich nur im komischen Sinne erlauben wollte. Sie haben sich wieder eingebürgert (z. B. literarische Fehde, Preßfehde, einen Strauß ausfechten, verfehmt usw.) Verfehlt wäre es, wollte man Wörter, die ihre Bedeutung verändert haben, im alten Sinne wieder anwenden, z. B. albern (früher alwaere = wahrhaft). Veraltete Wörter endlich sind solche, die für uns überhaupt nicht mehr vorhanden sind, weil wir den betreffenden Begriff durch ein ganz anderes Wort bezeichnen, z. B. mage (Verwandter), maere (berühmt). Diese Gattung von Wörtern, deren Gebrauch Wackernagel verbietet, hält Vortragender für besonders geeignet zur Wiedererweckung; und zwar sind die Dichter berufen und im Stande, mit Erfolg veraltete Wörter wieder auf zunehmen und zu erneuern. Es kommt dabei nur darauf an, daß der Dichter volle Klarheit besitzt über das ihm passend erscheinende Wort. Dann ist seine Erneuerung möglich. „Jedes fremde Wort hat zwar im Anfang die öffentliche Meinung wider sich. Es ist unverständlich und macht durch seine Auslegung Mühe. Diese Hindernisse kann ein großer Schriftsteller überwinden bei dem wirklichen Gebrauche, indem er an dem Orte, wo er es hinstellt, durch die Helligkeit der ganzen Idee Licht über diesen unbekannten Teil zu verbreiten und für die ununterbrochene Aufmerksamkeit durch die Stärke des letzten Eindrucks zu entschädigen weiß. Auf diese Weise geht zu Zeiten ein oder das andere veraltete oder Provinzialwort in die allgemeine Sprache über, wenn durch den Ruhm des Schriftstellers oder durch die einnehmende Schönheit der Stelle seines Werkes, in der es zuerst vorkam, das Andenken dieser Neuerung bei der Nation erhalten und die Nachahmung derselben veranlaßt wird." (Garve 1794.) Hiermit ist wohl der Gang mancher Erneuerung eines alten Wortes richtig geschildert. In der That sind seit hundert Jahren eine Fülle von Wörtern wieder in den Sprachschatz aufgenommen worden, denen wir es nie ansehen würden, daß sie einmal außer Gebrauch gewesen sein könnten, z. B. Aar, Ahne, Hort, Hüne, Stegreif, Imbiß, Seher, Wüstling, Gleißner, Ungetüm, Scheuer, Schemen, Leumund, Heimat, Eiland, Sinnlichkeit, vergeuden, dunkeln, lugen, frommen, kräftigen, kosen, findig, heerflüchtig, freisinnig, gewerbsam, barfuß, stattlich u. v. a. Solche Wiedererweckungen aber sind auch in Zukunft noch möglich. Nachdem Redner daraufhin u. a. die Sprache Uhlands, die der Romantiker und die Richard Wagners betrachtet hatte, schloß er folgendermaßen: „Wollen wir für die Bereicherung unseres Wortschatzes, namentlich des dichterischen wirken, so müssen wir uns vor allem hüten vor voreiligem Absprechen über Worte, die wir aus Dichtermunde hören und die uns vielleicht nicht so schnell verständlich sind, wie die der Zeitungsschreiber; vielmehr wollen wir sie aus ihrem Zusammenhange zu verstehen suchen. Wir wollen die Dichter, die unsere Sprache durch alte Worte zu kräftigen und zu verschönern streben, anerkennen und womöglich ihnen die Steige richtig zu machen uns bemühen. Einen dahin gehenden Wunsch sprach schon Wieland aus, er forderte Adelung auf, ein Verzeichnis derjenigen außer Uebung gekommenen Wörter zu geben, die der Wiederbelebung würdig seien (ähnlich Jean Paul). Den Plan eines solchen Wörterbuchs besprach neuerdings Karl Blitz in seinen Aufsätzen zur deutschen Sprache und Literatur. Was wir zur Ausführung dieses Planes thun können, wäre, den reichen Schatz unserer Sprache bedächtig zu mustern, alle Werke auch fachwissenschaftlicher Art, wo sie uns begegnen, zu durchforschen mit der Begierde, aus ihnen vielleicht ein Scherflein zu gewinnen und beizutragen zur Bereicherung und Veredelung unserer Muttersprache."

* Das sinnlose **„Verillustriren" der Poeten,** über das auch wir gelegentlich der Thumannschen Heineverarbeitung gesprochen haben (Kw. I, 7) giebt jetzt G. Oertel den Anlaß zu Klagen in der „Lpz. Z.", denen sich die „Dtsch. Warte" anschließt. „Ich weiß wohl, daß solche Illustrationen ihren absoluten, d. h. künstlerischen, und ihren relativen Wert für das Verständnis des Dichters haben können; und ich kann mich dem Reize eines Bildes, das die Stimmung eines Gedichtes schön wiedergiebt, nicht entziehen. Aber man illustrirt heutzutage, was nicht illustrirbar ist. In Heines Traumbildern befindet sich ein nebelhaft verschwommenes, weichliches Lied, in dem der Dichter erzählt, wie er von dem Liebchen träumt, das seinen Sarg zimmert. Was thut der Illustrator? Er malt ein derbes Mädchen, das mit aufgestreiften Aermeln eine Axt schwingt, um einen derben Baum niederzuschlagen. Das ist doch so ziemlich der Gipfel der Lächerlichkeit. Und wie gedankenlos wird zum Teil illustrirt! In einer weit verbreiteten illustrirten Gedichtsammlung findet sich zu dem Uhlandschen Liede: «O, brich nicht, Steg, du zitterst sehr», ein Bild, auf dem der Steg als eine gewaltige, auf Pfeilern ruhende Steinbrücke erscheint, die dem Anscheine nach selbst dann nicht zittert, wenn schwerbeladene Lastwagen darüber fahren. Zu dem Liede: «Des fremden Kindes heilger Christ» fand ich neulich als Illustration das Bild eines wohlgenährten, halbwüchsigen Mädchens mit Simpelfransen, Muff und Pelzkragen. Illustrirte Romane sind neuerdings beliebt geworden; es ist ja auch nichts leichter, als einen Roman zu illustriren. Da schreibt der Romanschriftsteller den Satz: «Der Mann blickte stumm in die Nacht hinaus». Der Illustrator bemächtigt sich des «dankbaren Vorwurfes.» Ein Mann, ein Fenster, draußen Nacht — und das Bild ist fertig. Oder er schreibt: «Lautlos fiel sie in seine ausgebreiteten Arme.» Was läßt sich leichter malen, als eine lautlose Umarmung? Diese Beispiele sind nicht etwa gemacht, auch nicht künstlich zusammengesucht, sondern aus einer Fülle ähnlicher beliebig herausgegriffen. Wer einigermaßen mit der einschlägigen Literatur oder mit unseren illustrirten Wochenblättern vertraut ist, wird viele, vielleicht noch bessere, schlagendere Beispiele anführen können." —

Häufig kommt der Unsinn einfach durch den gedankenlosen Klischee-Handel zu Stande, von dessen Ausdehnung in deutschen Landen sich der Uneingeweihte kaum eine Vorstellung macht. Man hat ein hübsches Gedicht: schnell wird in den Klischee-Katalogen nach einem „passenden" Bilde geblättert, man stößt dabei auf ein nettes Bild: schnell fahndet der betreffende Fachmann auf ein „passendes" Gedicht. Einer bekannten deutschen Verlagsanstalt sagte man

Digitized by Google

lange Zeit nach, daß sie viele ihrer neuen Bücher einfach zur mehreren Ausbeutung ihres Holzstock- und Galvanovorrats diesem sozusagen auf den Leib schreiben ließe. Anerkannt muß übrigens werden, daß die „illustrirten Klassiker-Ausgaben" jetzt aus der Mode zu kommen scheinen.

* **Erzählende Dichtungen. VI.** — „Natürliche Liebe," Erzählung von Karl von Perfall (Düsseldorf, Felix Bagel). — Ein Buch, dem, wie ich meine, zu wünschen wäre, daß es nicht in die Hände unreifer Leser gerate, denn diese werden es sicherlich mißdeuten. Sie dürften sich, da es dem Verfasser nicht so ganz gelungen ist, sein Werk vor dem Ansehen einer Tendenzdichtung zu bewahren, zu der Annahme berechtigt glauben, er rede einer sogenannten natürlichen Liebe das Wort und räume ihr ein uneingeschränktes Recht, eine sozusagen schrankenlose Freiheit ein. Die Art, wie er insbesondere die Heldin seiner Erzählung, die „schöne Emerenz" schildert, die Unbedenklichkeit, mit der er sie von einem Liebesverhältnis zum anderen übergehen läßt, könnte auch manchen von den reiferen Lesern auf den Gedanken bringen, es sei die Weise, in der ein Weib seine Gunst verschenkt, für den Poeten keineswegs eine Frage der Moral. Und doch ist sie ihm das ohne Zweifel, wie mir die schließliche Entwicklung der Erzählung zu beweisen scheint. Nachdem die Emerenz etwa ein halbes Dutzend Liebhaber gehabt, läßt sie der Dichter zu der Erkenntnis kommen, „daß der ehrliche Mann das Weib verachtet, das allzu bereitwillig seine Gunst verschenkt", und läßt sie zum gesetzmäßigen Ehebunde einem einfältigen, aber von ihr geachteten Manne die Hand reichen. Der poetische Reiz der Erzählung liegt für mich zunächst in der Anschaulichkeit, mit der die Örtlichkeiten der Handlung geschildert sind, dann in den gemütvollen Beziehungen, in welche die einzelnen Personen zu einander gestellt sind. Die Charakterzeichnungen geben mir nur in wenigen Fällen deutliche, d. h. vollständige Vorstellungen, und auch bei der „schönen Emerenz" wollen mir die Züge ihres Wesens nicht recht übereinstimmend oder zusammengehörig erscheinen. Sie ist mir im Wesentlichen zu tief, zu wahrhaft gefühlvoll, als daß ich glauben könnte, es sei ihr gemäß, so ohne Bedenken von einem Liebesverhältnis zum anderen zu schreiten. Auch nimmt es sich doch seltsam aus, eine solche Dorfschöne bei öfterer Gelegenheit über das Recht der „freien" Liebe und die Unbilligkeit des Hergebrachten und Herkömmlichen in Liebe und Ehe mit einer wohlgeübten Dialektik philosophiren zu hören. An solchen Stellen erscheint die Dichtung tendenziös, absichtlich in Bezug auf eine Theorie. Der Verfasser findet offenbar in dem Bestehenden Vieles verkehrt und vom Übel, ist er auch, ich wiederhole das, weit davon entfernt, die Berechtigung der Forderung, daß das Verhältnis von Mann und Weib auf einer doppelten, sinnlichen und geistigen Sympathie beruhe, anzugreifen. Diese Liebe, welche das ganze Wesen der menschlichen Natur in sich begreift, kann ja in Wahrheit allein eine natürliche, d. h. vollkommen naturgemäße heißen. — Der Schluß der Perfallschen Dichtung ist so hübsch, daß ich mir nicht versagen kann, ihn hierher zu setzen. Nachdem die „schöne Emerenz" den braven Franz geehelicht, heißt es zuletzt: „Der Morgen leuchtete sonnenhell in das Gemach herein, in welchem das riesige, mit Kissen und Federdecken hoch aufgebaute Bett des jungen Paares stand. Emerenz erwachte und richtete sich in dem Federwerk, das sie fast begrub, auf. Aufmerksam lauschte sie den Atemzügen des neben ihr noch fest schlafenden Gatten und betrachtete neugierig die Gestalt, die, den Arm über den Scheitel gelegt, daß der emporgezogene Hemdärmel die ehernen Muskeln zeigte, die mächtig gewölbte Brust halb entblößt, dalag. Dann faltete sie die Hände und betete: «Lieber Gott! Laß' mich eine brave Frau werden und mach', daß ich schöne Kinderln bekomm'!»" Oskar Klein.

Theater.

* **Das „Käthchen" in München.** — Auf der Münchner neueingerichteten Bühne, der sogenannten „Shakespeare-Bühne", werden jetzt auch mehr und mehr deutsche Werke aufgeführt. Wir haben oft genug und mit so warmer Freude der Leistungen des Münchner Hoftheaters gedacht, daß wir um so weniger Grund haben, unser Staunen über die neueste Münchner Aufführung zu verleugnen, die Kleists „Käthchen" galt. Ward denn die „Shakespeare-Bühne" nicht geschaffen, um das Dichter-Wort wieder zur vollen Ehre zu bringen? Man gab eine Bearbeitung des köstlichen Kleistschen Bühnenmärchens, bei der durch einen Haufen echter Biedermeierverse unser Kleist ergänzt und verbessert worden ist!

Ein paar Proben nach den „Neuesten Nachrichten". Nach den Worten des Grafen:

Im Schloß zu Strahl, totkrank am Nervenfieber
Lag ich darnieder, und hinweggeführt
Von einem Cherubim besuchte sie
Mein Geist in ihrer Klause zu Heilbronn!

reimt der Bearbeiter:

Und also waren denn wir Beiden, zwar
Im Traume nur, doch längst bereits ein Paar.

Ein paar andere seiner Talentproben:

Mein Kunigundenglaube ist zerstört ...
Daß ich, die gleich verderbt an Seel und Leibe,
Dies Scheusal blind erwählte mir zum Weibe ....
So ist sie mein, der Vater steht gerührt,
Und milde Zähren quellen aus dem Auge ....

Dem in seiner Kürze so bezeichnenden Gespräche zwischen dem Grafen und seiner Mutter, nachdem Strahl zur Werbung um Kunigunde sich entschlossen hat, ist angehängt:

Ich sage nicht, daß sie mir ganz gefällt;
Was wär vollkommen auch in dieser Welt,
Soweit der Azurhimmel sie umspannt?!
. . . . . .
Zwar weiß ich mir ein göttlich süßes Weib,
Dem alle Pulse innig für mich schlagen,
Ein Kind, gleich tadellos an Seel und Leib,
Wert, daß sich ihm der Edelste vermähle.
Doch blüht dies Veilchen mir nicht, darum wähle,
Die sich in ihrer vollen Pracht mir beut,
Die Rose ich.

Gräfin: Allein der Dornen wegen —
Wie Mancher schon hat vorschnell Thun bereut! —
Laß uns den Schritt ein wenig überlegen!
Graf: Doch, Mutter, nicht zu lang; im Lenz allein,
Im Blütenlenz des Lebens laß mich frein!

Auch ein Moralschwänzchen hat der Bearbeiter, ungestört von nörgelsüchtiger Regie, dem Kleistchen Werke angehängt: der alte Gottschall verkündet die Weisheit, damit sie die Zuschauer nach Haus tragen können, in einer Lobrede auf Käthchen als Diejenige,

Die ganz, den sie im Traum erschaut, ihr Leben
Dem Abgott ihres Herzens hingegeben;
Die dem zulieb, der ihre Lieb erweckt,
Vorm Flammentod selbst nicht zurückgeschreckt
Und sich erniedrigt, um erhöht zu werden,
Der Gegnerin zum Trotz! So wird auf Erden
Jedweder That verdienter Lohn zu Teil!

Darauf reimt sich dann „Glück und Heil." ....

Man würde über solches Zeug lachen, begegnete man ihm in den „Musenklängen aus Deutschlands Leierkasten", man lacht nicht darüber, begegnet man ihm auf dem Münchner Hoftheater. Hätte sich's noch um einen lebenden Deutschen gehandelt — der Lebende hat Unrecht auf der Bühne, selbstverständlich, wenn er nicht Moser, Rosen oder Schönthan heißt.

Digitized by Google

Aber Kleist, sollte man meinen, hat sich doch das Recht auf Respekt selbst bei den Theaterdirektionen durch achtzigjähriges Totsein auf landesübliche Weise verdient! — Sehen wir von den eigenartigen Leistungen Meiningens ab, so kennen wir kein deutsches Hoftheater, das im letzten Jahrzehnt annähernd so Gutes und Ernstes für das Schauspiel geleitet hätte, wie das Münchener — um so ratloser sucht man nach einer Erklärung für diese Darbietung. Möge der Rotstift, der sonst so Dichterfeindliche, hier recht schnell zum Dichterverteidiger werden.

Musik.

* In einem Aufsatze über den gegenwärtigen Stand der **Harmonielehre** besprach Carl Eitz im „Dtschen Wochenblatt" (44) die Bestrebungen zur Herstellung einer reinen Stimmung. „Die Vernachlässigung dieser Forderungen," so beschließt er seinen Aufsatz, „ist das Grundübel, an dem die heutige Harmonielehre leidet. Die beinahe allgemeine Unkenntnis des Wesens der reinen Stimmung ist der eigentliche Hemmschuh für einen vernünftigen Fortschritt der musikalischen Theorie. Daß einzelne bevorzugte Theoretiker über die Sache im Klaren sind, hilft wenig, so lange an den musikalischen Hochschulen die Kenntnis der reinen Stimmung nicht zum Gegenstande der Unterweisung erhoben ist. Das erfordert aber vor allem eine Erweiterung der musikalischen Anschauungsmittel. Der Gebrauch von zweckmäßig eingerichteten Reininstrumenten kommt hierbei in erster Linie in Betracht. Der Erfahrungskreis muß mit Hilfe derselben erweitert und berichtigt werden. Es gewinnen dann viele die Grundlage für die Beteiligung an wissenschaftlicher Arbeit. Eine größere Zahl tüchtiger, wissenschaftlich gebildeter Arbeiter hat auf dem Gebiete der musikalischen Theorie bisher gemangelt. Ist dieselbe erst einmal vorhanden, dann wird sich bald der geniale Mann finden, welcher einen neuen, wissenschaftlich begründeten Bau der Harmonielehre aufrichtet."

Bildende Künste.

* **Der protestantische Kirchenbau und die Entwürfe zur Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche.** Wenn auch das Ergebnis dieses neuesten Wettbewerbes vielleicht die gehegten Erwartungen nicht ganz befriedigt, so sind doch dabei zwei hoch anerkennenswerte Thatsachen zu Tage getreten. So die opferwillige Teilnahme der Künstler, die ohne Aussicht auf materielle Entschädigung sich der immerhin großen Arbeit unterzogen, denn es waren keine Preise ausgesetzt, selbst nicht für den zu wählenden Entwurf. Dann aber, daß sich wieder ein ernstes Streben bemerkbar machte, eine evangelische Predigtkirche zu schaffen, ein zweckentsprechendes Bauwerk.

Der evangelische Gottesdienst ist ein ganz anderer als der katholische und muß daher durchaus andere Anforderungen an seinen Kirchenbau stellen, wenn der Zweck erfüllt werden soll.

Bei dem katholischen Gottesdienste ist die Hauptsache der Dienst am Altare, die Messe, während die Predigt Nebensache ist, ein fortwährendes Kommen und Gehen läßt an eine innige Verbindung der Gemeinde nicht denken, die in einzelne Andächtige zerfällt, deren jeder für sich seinem Gotte und seinem Herzen Genüge zu thun sucht. Ganz anders in der evangelischen Kirche, wo die Predigt Hauptsache ist, wo sich Aller Gedanken gemeinsam auf einem Punkte sammeln, wo Alle den Prediger nicht nur deutlich hören, sondern auch sehen sollen, denn für ein richtiges Verständnis ist auch das Sehen durchaus notwendig.

Wenn nun in der katholischen Kirche das Hören nicht unbedingt zur Andacht erforderlich ist, so konnte man unbeschadet langschiffige Dome bauen. Können nur Aller Blicke den Hochaltar treffen, wo der Priester das Allerheiligste erhebt — der scharfe Ton des Meßglöckleins dringt selbst in die fernsten Winkel und giebt die Zeichen, die jeder kennt.

Beim Eindringen der Reformation mußten nun freilich die vorhandenen Kirchen genommen werden, wie sie waren, der jetzt überflüssige hohe Chor, die seitlich angeordnete Kanzel ließen sich nicht beseitigen, wohl aber bei neuen Kirchenbauten vermeiden. Was auch zu den Zeiten der Renaissance und des Barocks, wo mustergiltige evangelische Predigtkirchen geschaffen wurden, wohl berücksichtigt wurde, indem man das System der langschiffigen Dome verließ und Zentralkirchen baute, die Gotik verließ und den neuen Stil der neuen Lehre dienstbar machte.

Aber erst, nachdem die Wunden des großen Krieges zu vernarben begannen, am Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts, konnte an neue und bedeutende protestantische Kirchenbauten gedacht werden, an denen der neue Geist, das protestantische Bewußtsein der Baumeister sich bethätigen konnte. Damals erstand der protestantischen Kirche ihr größter Baumeister in Georg Bähr (1666—1738), der, zu Fürstenwalde als Sohn eines armen Webers geboren, das Zimmerhandwerk erlernte und Ratszimmermeister in Dresden wurde, woselbst er die Frauenkirche, einen Zentralbau mit mächtiger Kuppel, ein Meisterwerk protestantischer Kunst erbaute, dessen gänzliche Vollendung (1740) er jedoch nicht mehr erleben sollte. Kaum ein halbes Jahrhundert noch wurde der mit so viel Begeisterung betretene Weg weiter verfolgt, dann ist es wieder reißend bergab gegangen. Der wieder erwachte Geist mittelalterlicher Romantik wandte sich in seinem mystischen Fühlen wieder der Gotik zu, die Bedürfnisse der protestantischen Kirche waren gänzlich vergessen, man war durchaus wieder zu mittelalterlichen Formen zurückgekehrt, und mancher gotische Dom, mit unsäglichen Opfern für protestantische Gemeinden erbaut, hat sich später als gänzlich verfehlt erwiesen. Man glaubte das Höchste gethan zu haben, wenn man sozusagen die Schulden des Mittelalters bezahlte, d. h. seine unvollendeten Dome ausbaute; was kirchliche Begeisterung begonnen und der Ablaßhandel gefördert, bis Beides ins Stocken geriet, vollendete künstlerisches und historisches Interesse; die Mittel dazu verschaffte man sich — welch grausamer Wechsel — durch Lotterieen. Es ist dies wahrlich nicht aus Feindschaft gegen die Gotik gesagt, nur gegen die gedankenlose Anwendung rein katholischer Grundrißformen, die sich leider zu oft wiederholt hat; auch möchte es eine offene Frage bleiben, ob sich dieser Stil für zentrale Anlagen oder wenigstens für Grundrißformen, die sich dem Bedürfnisse des evangelischen Gottesdienstes anpassen, mit Nutzen verwenden läßt. Viel passender und bildungsfähiger ist aber für unsere Zwecke sicher der romanische Stil, der sich ohne Zwang jeder Grundrißform anpaßt.

Pastor D. E. Sulze in Dresden, der sehr eingehend über den evangelischen Kirchenbau geschrieben hat und sehr wertvolle und dankenswerte Anregungen giebt, verwirft freilich die Gotik als gänzlich unbrauchbar und empfiehlt dafür Anwendung der Renaissance, eine Ansicht, der ich nicht zustimmen möchte. Den romanischen Stil streift er kaum in seinen Darlegungen. Und doch ist es gerade dieser, der sich förmlich wie von selbst aufdrängt, denn es ist doch gewiß weder Zufall noch Verabredung, daß gerade bei den wert-

Digitized by Google

vollsten Entwürfen für unsere Gedächtniskirche diese lange vernachlässigte Bauweise zur Anwendung gekommen ist.

Wie nun lösen die eingegangenen Entwürfe die Hauptaufgabe: Gestaltung einer evangelischen Predigtkirche, verbunden mit einer Gedächtnishalle für den dahin geschiedenen Kaiser Wilhelm? Bei allen macht sich ein neues und dankenswertes Streben nach Zusammenhaltung der Gemeinde bemerkbar, doch nur einer trifft wirklich den Kern der Sache. Es ist nicht der Sieger, sondern ein anderer Mitbewerber, Otto March-Charlottenburg, der, was sehr zu bedauern ist, das Äußere zu schlicht und massig gestaltet hat, so daß die meisten Beschauer daran vorüber gehen, ohne sich die Mühe zu geben, den durchaus zweckmäßigen Grundriß näher zu prüfen. March bietet eine Zentral-Kirche mit mächtiger Kuppel, die Sitze füllen in schwachem Bogen den Raum, alle Blicke müssen sich auf Altar und Kanzel richten, alle Zugänge sind so angelegt, daß ein Gedränge ausgeschlossen erscheint. Eine hohe Kanzel befindet sich links neben, eine zweite niedrige, amboartige, vor dem Altar, so daß der Prediger, wie D. Sulze es will, fast inmitten der Gemeinde steht, von Allen gesehen, von Allen verstanden, ohne daß Jemand nötig hätte, sich zur Seite zu neigen oder den Hals zu verdrehen. Die Orgel steht im Angesichte der Gemeinde, die kaiserliche Loge dagegen in deren Rücken. Das letztere ist bei keinem anderen Entwurfe der Fall, und doch ist die Sache so natürlich wie möglich, denn der anwesende Hof würde unwillkürlich die Blicke auf sich ziehen und so die Andacht ablenken. Es dürfte wohl nicht ausgeschlossen sein, daß auch bei der Ausführung des Schwechtenschen Entwurfs die Kaiser-Loge im Rücken der Gemeinde angelegt wird. In Bezug auf die Anordnung der Sitze hat der Entwurf von Bernhard Sehring ebenfalls große Vorzüge, es wäre nur zu wünschen gewesen, daß die klare Einfachheit seines Grundrisses auch in etwas auf die sehr krause Außenseite übergegangen wäre, die sich denn doch zu dekorativ aufbaut und in Berlin einen sehr wunderlichen Eindruck machen würde.

Die Grundrisse der andern Entwürfe sind durchweg mangelhafter, als diese beiden, selbst der von Schwechten wird noch sehr der Verbesserung bedürfen, die von B. Kühn und Baurat Schulze sind entschieden die schwächsten.

Die Gedächtnishalle kommt bei fast Allen schlecht weg, überall ist es nur ein Durchgangsraum, ein großer Windfang ohne monumentalen Charakter, auch hier müßte wohl bei der Ausführung eine Änderung eintreten, damit der Zweck einer Gedächtniskirche gewahrt bliebe. Auch bei dieser Halle muß ich wieder auf March zurückkommen, der ihr allein ganz gerecht geworden ist. Ein mächtiger Raum, zu dessen Seiten monumentale Treppen nach oben führen, empfängt den Eintretenden, der gleich fühlen muß, daß die Halle einen andern Zweck hat, als nur ein Durchgang zu sein, die auch der Entfaltung bildlichen und statuarischen Schmuckes Raum genug bietet, was bei Schwechten leider nicht der Fall ist. Kein Mensch wird sich dort aufhalten wollen, wenn die Thüren auf und zu gehen und die Menge aus- und einströmt. Der Raum muß so groß werden, daß Beides den Beschauer nicht hindert und vertreibt. Was die äußere Gestalt betrifft, so hat der gewählte Entwurf entschieden die größten Vorzüge, es ist ein durchaus monumental und mächtig wirkender Bau, der nur vielleicht etwas zu groß gedacht ist für die doch immerhin verhältnismäßig kleine Ausführung. Auch sind die den Giebel flankirenden Thürme als überflüssig fort zu wünschen.

Alle übrigen Entwürfe sind, was das Äußere betrifft, zu bunt und zu reich, nur March ist wieder zu einfach und schmucklos geblieben. Was sollen alle diese nutz- und zwecklosen Thürme und Thürmchen, diese Dachreiter, die wie Filigranarbeit wirken, aber keine kräftige Silhouette geben! Eine evangelische Kirche, noch dazu eine Gedächtniskirche für Wilhelm den Siegreichen kann nur groß und mächtig gedacht werden, dem Charakter des Dahingeschiedenen entsprechend. In diesem Sinne wird die neue Kirche sicherlich wirken, ein kraftvoller romanischer Bau. Möge den verdienstvollen Meistern, die sich selbstlos dieser Aufgabe unterzogen, bald weitere Gelegenheit gegeben werden, ihre Kraft an monumentalen Bauwerken zu bethätigen und auf dem eingeschlagenen Wege vorwärts zu schreiten. E. T.

* Über die **Entwickelung der Architektur Berlins** brachte Ernst Bechler in der „Baugewerks-Zeitung“ (102) einen Aufsatz, der als ein Versuch betrachtet werden darf, der nächsten Zukunft der deutschen Architektur das Horoskop nicht nur für Berlin zu stellen.

„Sieht man näher zu, welches die tonangebenden Bestrebungen in der Kunst augenblicklich sind, so läßt sich nicht leugnen, daß dieselben durch die Begriffe Realismus und Individualismus ihren Ausdruck finden. Ein kräftiger Realismus, der zum Naturalismus hin gravitirt, hat in der Malerei und Poesie bereits festen Fuß gefaßt, allein er wird bei diesen Künsten nicht stehen bleiben, sondern weiter um sich greifen und früher oder später auch in der Architektur sich heimisch machen. Nur darf man freilich nicht glauben, daß solche Strömungen plötzlich entstehen, daß sie unvorbereitet auftreten und daß sie mehr das Werk einzelner hervorragender Künstler, als das Ergebnis eines langsam sich vollziehenden Entwicklungsaktes seien. Im Gegenteil läßt sich behaupten, daß Bewegungen, wie die angegebenen, meistens aus kleinen Anfängen heraus sich entwickeln, daß sie meistenteils schon längst im Zuge sind, ehe man auf sie aufmerksam wird und ehe noch in der Literatur ausdrückliche Hinweise auf sie stattfinden. Auch im Gebiete der Baukunst finden sich bereits Anzeichen und Spuren, welche das Eindringen des Realismus deutlich nachweisen. Oder wofür soll man die Bestrebungeu erklären, welche auf das möglichste Zurückdrängen des Schein- und Putzbaues hinauslaufen, um an dessen Stelle die Verwendung echter Materialien zu setzen? In der That ist es nicht zu bestreiten, daß ein gesunder Realismus hier vorliegt, dem bereits seit zwei Jahrzehnten nicht zum Schaden der deutschen Baukunst in ausgedehnter Weise gehuldigt wird.

Immerhin aber berühren diese Erscheinungen nur das Äußere der Architektur, in das Innere, in den eigentlichen Kern derselben, die Formenbildung, haben die realistischen Bestrebungen bisher noch nicht einzudringen vermocht. Dafür liefert den deutlichsten Beweis der Umstand, daß in Berlin gerade dem Rokoko noch immer besondere Vorliebe entgegengebracht wird. Mag man diesem auch wegen des Reichtums an Ideen, der ihm eignet und der ihm allein schon ein hohes menschliches Interesse sichert, willig Anerkennung zollen, mag man ihm ferner zugestehen, daß er wie kein anderer Baustil eine Weichheit und Elastizität der Formen aufweist, welche hart an das Organische streift, so wird andererseits kein Unbefangener leugnen, daß eben, weil das Rokoko idealistischer ist, als alle anderen Bauweisen, es sich am meisten von der realen Unterlage, der Konstruktion,

Digitized by Google

welche sozusagen das Knochengerüst des Bauwerks bildet, entfernt und ablöst. Hiermit ist aber auch der Widerstreit, der zwischen dem Rokoko und der modernen Kunstrichtung besteht, offen dargelegt. Wenn man die Kunstrichtung im alten Stile einem Gewande vergleichen darf, welches durch kräftigen Faltenwurf die Form des Körpers vielfach verdeckt, so bestrebt sich die moderne Kunstübung, ein Kleid zu schaffen, welches eng anliegend die Schönheit des Körpers klar erkennen läßt. Das Rokoko nun, das noch ganz im Bannkreise der alten Kunstübung sich bewegt, wie verdeckt es nicht in vielen Fällen durch Cartouchen und sonstigen Zierrat die eigentlichen Konstruktionsglieder, wie Konsolen, Vorkragungen, Kapitäle von Pilastern usw. in solchem Maße, daß diese einfach weggelassen oder stark verflacht werden, ja wie verfälscht es nicht selbst die zu Grunde liegenden Konstruktionsgedanken, indem es statt ihrer willkürlich gefaßte, der Technik vollkommen fremde Ideen unterschiebt, wie z. B. dann, wenn es die Verdachungen der Giebel, Fenster und Portale in der Mitte rücksichtslos durchbricht? Bei gerechter Würdigung der hier angedeuteten Eigentümlichkeiten des Rokoko kann es nicht zweifelhaft sein, daß dieses als der extremste Vertreter der idealistischen Kunstrichtung den Bestrebungen der modernen Zeit schroff gegenübersteht und deshalb beim ersten Ansturm des Realismus diesem das Feld wird räumen müssen. Gleichwohl ist es nicht wahrscheinlich, daß es nach dieser seiner voraussichtlichen Niederlage so vollständig vom Schauplatze verschwinden wird, wie nach der Epoche seines erstmaligen Auftretens in der Architekturgeschichte zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Es gehört ja zur Signatur unserer Zeit, daß alle historischen Baustile gleichzeitig neben einander gepflegt und angewendet werden, gänzlich abweichend von der Eigenart früherer Epochen, in denen immer nur ein bestimmter Stil die Kunst beherrschte.

Daher dürfte das Rokoko vornehmlich in der Innenarchitektur, die stets seine feste Domäne war, auch noch längere Zeit seinen Platz behaupten. Seine heiteren und spielenden Formen sind vortrefflich geeignet, den Salon des Hauses in charakteristischer Weise zu schmücken, dagegen erscheinen sie zu schwächlich, dem Gegensatze schwerer Massen, wie er am Äußeren des Bauwerks hervortritt, vollkommen gerecht zu werden. Mehr als der Rokokostil haben jedenfalls diejenigen Bauweisen von der Zukunft zu erwarten, welche sich enger als jener an die Konstruktion anzuschmiegen vermögen. Der Grad von Übereinstimmung zwischen Konstruktion und Kunstform allein wird bestimmend sein für die Stellung, welche eine vom Realismus beeinflußte Epoche den historischen Baustilen gegenüber einnimmt. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es nicht unwahrscheinlich, daß in Berlin eine Wandlung des Geschmacks namentlich der in hohem Grade konstruktiven Gotik gegenüber Platz greift, welche dahin führen dürfte, daß diesem Stil künftighin mehr als bisher die Sympathien sich zuwenden. Eine solche Wandlung wäre jedenfalls nicht unerfreulich. Fast möchte man schon heute wünschen, daß die Gotik im Straßenbilde Berlins häufiger zu finden wäre, als es thatsächlich der Fall ist. Der malerische Reiz gotischer Architekturen bleibt hinter demjenigen deutscher Renaissancebauten nicht zurück. Ist man nun aber auch gegen eine Mischung der Bauweisen im Straßenbilde voreingenommen, so mag man kleinere, für sich abgeschlossene Plätze und Straßen der Gotik offenhalten und sich den Nikolaikirchhof als Beispiel wählen. Dieser kleine Platz mit seinen wenigen gotischen Bauten, wirkt er nicht wie ein Idyll inmitten Berlins?

Wenn man nun aber auch davon absieht, des Weiteren zu untersuchen, wie sich die neue Zeit den historischen Stilen gegenüberstellen wird, so interessirt vor Allem die Frage, in welcher Weise sich der Umschwung vollziehen und wo der Realismus mit seinen Bestrebungen einsetzen wird.

Es würde gewagt sein, hierüber bestimmte Behauptungen aufstellen zu wollen, doch wenn kunstgeschichtliche Rückblicke einen Schluß auf die Zukunft gestatten, so hat es die Wahrscheinlichkeit für sich, daß in ähnlicher Weise wie am Schluß des 18. Jahrhunderts die Rückkehr vom Überkünstelten zum Einfachen und Strengen das erste Stadium dieses Vorgangs ausmachen wird.

Damals erfolgte ein Zurückgehen vom Rokoko zur klassischen Baukunst und vielleicht wird in nicht allzu ferner Zeit wiederum das Gleiche geschehen, nicht damit die Architektur bei den klassischen Formen stehen bleibe, sondern um durch sie geläutert und zur Ordnung geführt frische Bahnen einschlagen zu können, welche zu einer neuen Entwicklung hinführen. Wer aufmerksam die Dinge verfolgt, der wird finden, daß schon gegenwärtig in Berlin einzelne Monumentalbauten errichtet werden, welche fast rein klassische Formen zur Schau tragen. Wir meinen damit freilich nicht jene Bauten, welche in ihrer architektonischen Verzierung an griechische Vorbilder anklingend durch die städtische Bauverwaltung errichtet werden. Von dieser Richtung läßt sich das Heil der Architektur nicht erwarten. Wenngleich die städtischen Hochbauten in konstruktiver Hinsicht mit großer, nicht zu leugnender Solidität aufgeführt werden, so kranken sie doch in künstlerischer Beziehung an mehr als an einem Übel. Schon die Verwendung des Backsteins zu Bauten mit griechischer Kunstform läßt eine vollkommen harmonische Lösung der Aufgaben nicht erreichen. Die Abtreppung des Backsteinmauerwerks bildet zu steile Bahnen, welche mit den horizontalen Linien der griechischen Kunstformen nicht in Einklang zu bringen sind. Sodann ist das Format des Backsteins zu klein, um auch die weit ausladenden Gesimse unter ausschließlicher Benutzung desselben Materials herstellen zu können, man ist vielmehr gezwungen, zu diesem Zwecke ein Surrogat für den Backstein, die Terrakotta, zur Anwendung zu bringen und hiermit geht wiederum die künstlerische Einheit des Bauwerks verloren.

Der bedeutendste Fehler, der den städtischen Bauten Berlins anhaftet, liegt jedoch in der gänzlichen Verleugnung des Individualismus. Dieser haßt vor Allem die Schablone, er verlangt vom Bauwerke, daß es Eigenart sowohl in Bezug auf die spezielle Anlage und die Gruppirung der Teile wie auch hinsichtlich der Formensprache des Ganzen und seiner einzelnen Glieder zeige. Hiernach zu urteilen, kann der künstlerische Individualismus im städtischen Bau-

Digitized by Google

amt wohl noch keinen Anklang gefunden haben, denn die ausgeführten Bauten lassen von einer verschiedenartigen Behandlung zu wenig erkennen. Man sieht es diesen Gebäuden an, daß sie alle der gleichen Zentralstelle ihre Entstehung verdanken, und die Art der Formengebung weist nur zu deutlich darauf hin, daß auch die künstlerische Gestaltung aller Pläne unzweifelhaft in der Hand einer und derselben Persönlichkeit gelegen hat. Mag nun diese Persönlichkeit an und für sich große künstlerische Begabung besitzen, was wir nicht bezweifeln wollen, so ist doch bekannt, daß selbst Talente in ihrer Leistungsfähigkeit sich bald erschöpfen und daß sie alsdann gezwungen sind, zu Wiederholungen zu greifen. Die künstlerische Thätigkeit aber erstarrt dann zur Schablone, zur Manier. So unausbleiblich und naturgemäß dieser Vorgang ist, so unbegreiflich muß es erscheinen, daß in einem so großen Gemeinwesen, wie Berlin, nicht allein die technische, sondern auch die künstlerische Bearbeitung aller baulichen Aufgaben seit Jahren in einer Hand vereinigt ist und bleibt. Wie häufig wird nicht mit einem gewissen Stolz darauf hingewiesen, daß der Hochbauetat der Stadt Berlin demjenigen des preußischen Staates nahe kommt, sogar den Letzteren zuweilen übertrifft. Niemand aber wird behaupten wollen, daß bei der überwältigenden Menge der Aufgaben, welche das städtische Bauwesen zeitigt, es einer einzigen Persönlichkeit gelingen könnte, sei diese auch von eminentester Begabung, für jede vorkommende Aufgabe eine künstlerisch individuelle und eigenartige Lösung zu finden. Darum erscheint es angezeigt, daß auch Berlin dem Beispiel der meisten größeren Städte und dem Vorgange des preußischen Staates folge und bei wichtigeren und hervorragenderen Aufgaben die freie Konkurrenz der Architekten eintreten lasse. Die Freiheit ist die Lebensluft der Kunst, ohne Freiheit kann auch der Individualismus nicht gedeihen.

Wenn wir hiermit geschildert haben, wie der Individualismus namentlich von gewisser Seite gehindert wird, zu seinem Rechte zu gelangen, so giebt es andererseits Fälle genug, in denen auch die Mehrzahl der Architekten es unterläßt, ihm die nötige Beachtung und Berücksichtigung zu Teil werden zu lassen. Wir wollen dies im Nachfolgenden nur an einem bestimmten Falle näher erörtern, an einem Falle, welcher in vieler Beziehung recht bezeichnend ist; wir meinen die künstlerische Behandlung des Gußeisens. Am häufigsten findet dieses Material Gelegenheit, am Äußeren des Gebäudes in Erscheinung zu treten und einen Teil der künstlerisch behandelten Fassade zu bilden durch die Verwendung desselben zu Stützen bei Schaufensteranlagen. Worin besteht nun in diesem Falle die architektonische Behandlung, die dem Gußeisen zu Teil wird? Meistenteils erhält die Eisenstütze genau die gleichen oder doch ähnliche Gliederungen, wie die seitlichen Mauerpfeiler; dasselbe toskanische Kapitäl, dieselbe toskanische Basis schmückt Mauerpfeiler und Eisenstütze, wenngleich die Breite der Letzteren nach Zentimetern, die des Ersteren nach Metern sich berechnet. Durch die in der Regel stattfindende Ausbildung der Schaufensteranlage wird sonach auch nicht im Geringsten der Versuch gemacht, die verschiedenen Stützen mit Rücksicht auf die Ungleichheit ihrer Querschnitte und Belastungen architektonisch zu individualisiren. Und doch läßt sich eine wirksame Einzeldurchbildung der Teile hier sehr wohl ermöglichen. Speziell Hamburg hat hierfür treffliche Beispiele aufzuweisen, wie sie in Berlin vergeblich gesucht werden. Die gußeisernen Schaufensterstützen der modernen Geschäftshäuser Hamburgs zeigen sowohl unter dem Kapitäl als über der Basis je eine kräftige Konsole, welche, durch mehrere andere Zwischenglieder unterstützt, die im Vergleich mit den Mauerpfeilern viel stärkere Beanspruchung der Gußeisenstütze zum vollgiltigen und charakteristischen Ausdruck bringt. In Berlin dagegen weisen die Schaufensteranlagen selbst der besseren Geschäftshäuser in der Mehrzahl jene oben beschriebenen, trostlos nüchternen und jeden individuellen Ausdrucks baren Formen auf, — eine wenig erfreuliche Erscheinung, die bisher vielleicht noch zu wenig bemerkt worden ist. . .

Das Vorgeführte dürfte genügen, um zu erläutern, daß der Individualismus in der Baukunst noch ein weites Feld zur Bethätigung offen vorfindet. Auch sonst giebt es ja Fälle genug, in denen der Architekt Gelegenheit findet, schärfer und sorgfältiger als bisher zu individualisiren.

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf die künstlerische Ausstattung der Innenräume, so bietet sich hier im Großen und Ganzen ein erfreulicheres Bild. Auch nach dieser Richtung hin treffen wir auf Anzeichen, welche das Vordringen der realistischen Bestrebungen mit Sicherheit andeuten.

So wird gegenwärtig im Allgemeinen auf die hinreichende Versorgung der Wohnungen mit Licht, Luft und Wasser, also auf den berechtigten Komfort ein erhöhter Wert gelegt. Selbstverständlich fehlt es nebenbei auch noch nicht an Beispielen dafür, daß hinsichtlich der Innenausstattung dem Schein eine viel zu große Rolle beigelegt wird. Vergoldete Oefen, Stuckvouten und Parkettfußböden sind in Vorstadtwohnungen sicher nur in den seltensten Fällen am Platze. Derartiger Luxus kann höchstens dazu führen, die Ansprüche der Bewohner in Bezug auf die Lebenshaltung in einer den zur Verfügung stehenden Mitteln nicht entsprechenden Weise zu steigern, wodurch in letzter Linie nur Unzufriedenheit und Mißgunst hervorgerufen wird. Deshalb wäre es entschieden besser, wenn das für solchen Luxus ausgegebene Geld dazu verwendet würde, das Haus mit besseren Fenstern und Thüren auszustatten und hierdurch wohnlicher zu gestalten.

Nimmt man Alles in Allem, so läßt sich nicht verkennen, daß gegenwärtig ein frischer Hauch durch Baukunst geht. Wenn die Architektur im engeren Sinne bisher davon nahezu unberührt geblieben ist, so wird sich dies ebenfalls über kurz oder lang ändern, denn der Beginn des Kampfes der modernen Kunstrichtung gegen die ältere auf rein architektonischem Gebiete steht allem Anschein nach in naher Zeit bevor."

* Der Plan für die **Berliner internationale Kunstausstellung** beruht in der Hauptsache auf Folgendem. Die Ausstellung soll aus Gesamt-Ausstellungen einzelner Länder oder Ländergruppen bestehen. Für die deutsche Kunstgenossenschaft findet eine Gruppenbildung statt mit den Sammelstellen Berlin, München, Düsseldorf, Dresden, Weimar und Karlruhe. Zur Ausstellung werden Kunstwerke aller Länder aus den

Digitized by Google

Gebieten der Malerei, Bildhauerei, Baukunst, der zeichnenden und vervielfältigenden Künste zugelassen. Ausgeschlossen bleiben Kopien (mit Ausnahme von Nachbildungen für den Stich), Photographien (mit Ausnahme von solchen nach dekorativen Malereien, Kartons oder Zeichnungen nach Entwürfen oder ausgeführten Bauwerken), außerdem Kunstwerke jeder Gattung, welche bereits auf der akademischen Jubiläums-Kunstausstellung im Jahre 1886 in Berlin ausgestellt waren, sowie anonyme Arbeiten. Die Beschickung der Ausstellung mit besonders bedeutsamen Werken des Kunstgewerbes kann nur auf Grund persönlicher Einladung durch den Ausschuß geschehen. Ebenso bedarf es bei Werken von besonders großem Umfang oder Gewicht (von über 300 kg) der besonderen Genehmigung des Ausstellungs-Ausschusses. An den einzelnen Sammelstellen werden Aufnahmegerichte gebildet. Die Aufstellung besorgen Abgesandte der einzelnen Länder, falls die betreffenden Länder nicht dem Aufnahmegericht der Sammelstelle Berlin die Aufstellung der Kunstwerke übertragen. An Auszeichnungen sind vorgesehen: Ehrendiplom (eine Neuheit für Deutschland — das Ehrendiplom wird unter allen die höchste Auszeichnung sein, dem in Frankreich üblichen „rappel" entsprechen und auch Besitzern der goldenen Medaille zufallen können), goldene erste und zweite Medaillen und ehrenvolle Erwähnungen. Das Preisgericht wird in folgender Weise zusammengesetzt: für die deutsche Kunstgenossenschaft sind 15 Richter in Aussicht genommen, welche im Verhältnis zur Zahl der ausstellenden Künstler auf die Hauptsammelstellen verteilt und von der betreffenden Ortsgenossenschaft bezw. den ausstellenden Künstlern gewählt werden; die auswärtigen Staaten sind berechtigt, auf je 20 Aussteller einen Preisrichter zu ernennen. Alle Kunstwerke sind, so lange sie sich in den Ausstellungsräumen befinden, gegen Feuersgefahr bis zur Höhe von 8 Millionen Mark versichert. Der Verkauf der eingelieferten Kunstwerke wird ausschließlich durch das Verkaufsbureau der Ausstellung vermittelt; für die Vermittelung werden von diesem 7 v. H. der Verkaufssumme in Abzug gebracht. Eine Verlosung von Kunstwerken wie auf der 1886er Jubiläums-Kunstausstellung ist auch für die internationale Kunstausstellung von 1891 in Aussicht genommen. — Anfragen und Zuschriften, die Ausstellung betreffend, sind an den Geschäftsführer des Vereins Berliner Künstler, Herrn O. Jobelmann, Wilhelmstraße 92, Berlin W. (vom 1. März 1891 ab: NW., Ausstellungspalast, Am Lehrter Bahnhof) zu richten.

* Die Generalversammlung der **Münchener Kunstgenossenschaft** beschloß, die jährliche Kunstausstellung auch für das Jahr 1891 beizubehalten, dann aber den ganzen Glaspalast zu Ausstellungszwecken zu benutzen. Ein Vorschlag, die Ausstellungen alljährlich zwischen Berlin und München abwechseln zu lassen, wurde abgelehnt.

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender.)

In Sachen: Bunt oder Einfarbig?

Die Ausführungen von Friedrich Offermann (Kw. IV, 5) haben mich von der Verwerflichkeit farbiger Bildwerke keineswegs zu überzeugen vermocht. Ich habe mich schon mehrfach zu Gunsten farbiger Bildnerei ausgesprochen (z. B. im „Kunstwart" I, 14), in der „Kunst für Alle" (4. Bd. S. 362). Die Thatsache an sich, daß die Griechen und die Renaissancekünstler Bildwerke bemalt haben, habe ich immer für die ganze Frage für gleichgiltig gehalten; ich stimme also hierin mit Offermann überein. Indeß gegen seine sonstigen Auslassungen habe ich mancherlei einzuwenden. Er sagt u. a., die Verteidiger der farbigen Plastik sprächen zuweilen, duldsam aber etwas unlogisch, von einem friedlichen Nebeneinander beider Richtungen. Von Mangel an Logik kann indeß nur die Rede sein, wenn man Offermanns Vordersatz annimmt. Der lautet: der ästhetische Reiz eines Bildwerks wird durch die Farbe erhöht. Diesen Satz würde ich aber nie aufstellen, ich würde vielmehr nur sagen: der ästhetische Reiz eines Bildwerks kann durch die Farbe erhöht werden. Ein in dieser Frage wiederholt vorgebrachter Vergleich, den Offermann bekämpfen mußte, weist darauf hin, daß derselbe Gegenstand in einer einzigen Farbe gezeichnet oder getuscht (mit Bleistift, Rötel, Sepia, Tusche) oder in zwei Farben (clair-obscur) oder in voller Farbigkeit auf der Fläche wiedergegeben werden kann. Zeichnung, einfarbige, zweifarbige und vollfarbige Gemälde sind alle gleichberechtigt; keinem Menschen wird es einfallen, etwa die Zeichnung zu verwerfen, weil sie zu wenig böte. Die gleiche Stufenleiter haben wir im unbemalten, getönten und farbigen Bildwerk. Denn die Grenzlinien, die Offermann für drei Künste angiebt, sind offenbar willkürlich gezogen. Er sagt: „die Poesie hat ihre Grenzen im Reim und Rhythmus usw. (giebt es aber nicht auch Dichtungen, die auf Reim und Rhythmus verzichten?), die Malerei ist durch die Flächendarstellung geschützt und die Bildnerei verzichtet auf die Farbe". Ich würde vielmehr (für den vorliegenden Zweck einmal) folgende Stufenleiter aufstellen: Zeichnung, Gemälde, Relief, freies Bildwerk, Drama. Die Zeichnung verzichtet auf Vielfarbigkeit, ist auf die Fläche beschränkt, besitzt aber eine scheinbare Raumtiefe, und hat ihr Licht in sich; das Ölgemälde hat die natürliche Vielfarbigkeit, steht im übrigen der Zeichnung gleich. Das Relief kann farbig oder farblos sein, es giebt nicht scheinbar wirkliche Formen, wie die Malerei, sondern wirkliche Formen; die Beschränkung liegt darin, daß die Formen auf die Ebene projizirt werden. Die Rundbildnerei giebt die vollen Formen (farblos oder farbig) wieder; die Beschränkung besteht darin, daß (wie auch im Relief) die Verwendung der stimmunggebenden Elemente Luft und Licht ihr (im Gegensatz zur Malerei) versagt sind. Im Gegensatz zum Drama fehlt ihr auch die Bewegung. — Der Verzicht auf die Farbe ist also nicht aus den allgemeinen Grundlagen der Kunst zu entwickeln.

Einen selbstgemachten Scheingrund bekämpft Offermann, wenn er meint, die farbigen Bildwerke forderten durch ihre größere Naturähnlichkeit zum Vergleich mit der Natur heraus, in solchem Wettstreite aber könnte die Kunst nur kläglich unterliegen. Dem gegenüber ist zunächst zu sagen, daß die Farben durchaus nicht notwendig voll naturwahr zu sein brauchen. Wer fordert denn das? Dann aber weisen wir hin auf die großartige farbige Büste des Niccolo Uzzano von Donatello im Nationalmuseum zu Florenz. J. Burckhardt sagt von ihr: „Die Renaissance hat kein zweites Bildnis aufzuweisen, worin vollste Naturwahrheit mit großartigster Auffassung so glücklich vereinigt

Digitized by Google

sind". Dieses Urteil ist bisher von Niemandem angefochten worden. Was beweist die Büste? Daß volle Naturwahrheit und volle künstlerische Wirkung sich keineswegs ausschließen, daß die Kunst im Wettstreit mit der Natur keineswegs unterliegen muß, sondern in der Auffassung, Charakteristik oder wie wir uns ausdrücken wollen, ein Gegengewicht gegen den Naturalismus der Farbe hat. Ein ganz natürliches Kunstwerk ist überhaupt das bemalte Bildwerk gar nicht; natürlicher ist die Wachsfigur, das vollkommene natürliche Kunstwerk aber bietet der Schauspieler.

Weiter betont Offermann, das Stilgefühl verlange, daß wir am plastischen Kunstwerk sofort sehen: das ist Holz, Bronze, Marmor; durch eine Bemalung würde die notwendige Einheit des Materials aber völlig zerrissen, die jedesmal andere Behandlungsweise, die einen nicht unwesentlichen Faktor der Freude am Kunstwerke mit abgebe, verdeckt. Diese Ansicht beruht auf der falschen Voraussetzung, als gäbe es nur Farben, die den Stoff verdeckten oder seine natürlichen Eigenschaften aufhöben. Das widerlegt sich z. B. durch die farbigen Holzbüsten von Klotz in Wien. Das Holz ist auf den ersten Blick zu erkennen, die eingebeizten Farben verdecken die Struktur des Holzes an keiner Stelle, das Holz ist durchaus seiner Eigenart gemäß behandelt, die Einheit des Materials ist gewahrt, die volle künstlerische Wirkung ist vorhanden. Für Marmor hat schon der verstorbene Bauer in Kreuznach Farben angegeben, die das glänzende Korn des Marmors durchaus in seiner Wirkung bestehen lassen. Endlich giebt es auch besondere Farben für Metall, die sich durchaus dessen Eigenschaften anpassen. (Im Übrigen erachte ich es durchaus nicht für nötig, daß jedes Bildwerk bemalt werde; die Frage wird immer nur für den einzelnen Fall zu beantworten sein.)

Die Behauptung, die Forderungen der Freunde der farbigen Bildnerei führten in ihren letzten Folgerungen auf das Wachsfigurenkabinet, beweist doch wohl nur Verkennung der streitigen Punkte. In die oben angeführte Stufenleiter könnte man allerdings die „Wachsfigur" (ich meine: die bekleidete, möglichst naturähnliche Figur; das Wachs ist Nebensache), zwischen das farbige Rundbildwerk und den Schauspieler einordnen. Aber zwischen dem farbigen Rundbildwerk und der Wachsfigur ist trotzdem noch eine weite Kluft. Jene wirkt ausschließlich durch ideale Kunstmittel, bei dieser werden natürliche Gegenstände wie Haare, wirkliche Kleider, Stiefel, Degen usw. zur Mitwirknng herangezogen. Die Wachsfiguren sind überdies nicht unbedingt häßlich und abstoßend; das hängt lediglich von der Ausführung ab, und ich habe in der That Wachsfiguren (Völkertypen darstellend), gesehen, die durchaus nicht von abschreckender Häßlichkeit waren. Doch will ich mich hierdurch nicht zum Verteidiger der Wachsfiguren als Kunstwerke aufwerfen.

Offermann führt dann noch Feldmanns Satz an, daß die Farbe ja gar nichts rein den Dingen Anhaftendes sei, sondern von ihrer ganzen Umgebung mit Luft und Licht abhänge und nur zusammen mit ihnen — wie durch die Malerei — übertragen werden könne. Warum denn das letztere? Kein Stäubchen eines Grundes ist angegeben. Auch das Gemälde ist in seiner Farbenwirkung noch immer vom Licht und der umgebenden Farbe abhängig. Ein Gemälde wirkt ganz anders, wenn es die Sonne bescheint, wenn elektrisches Licht, Gaslicht, Kerzenlicht darauf fällt, wenn es im Schatten, wenn es in geringerem oder größerem Dunkel hängt. Dasselbe Bild wirkt ganz anders, wenn ich es an eine grüne, eine rote, eine weiße oder eine gelbe Wand hänge usw. Schluß: auch ein Gemälde bedarf zu seiner vollen künstlerischen Wirkung die richtige farbige Umgebung und das richtige Licht. Es ist also gar nichts Ungeheuerliches, wenn das auch für ein farbiges Bildwerk gefordert wird, es ist gar kein Beweis gegen die Forderung, auch farbige Bildwerke als berechtigt anzuerkennen, wenn sie unter gewissen Bedingungen falsch oder unkünstlerisch wirken und nur bei richtiger Aufstellung ihre volle Wirkung haben.

Weiter führt Offermann an, die Bemalung *müsse* ohne Zweifel alsbald eine bedenkliche Verrohung der bildnerischen Arbeit im Gefolge haben. Ich *bezweifle* doch, daß das sein *müsse*. Nur die *Möglichkeit* ist vorhanden. Der Stümper und Handwerker wird sich gehen lassen, der echte Künstler doch wohl nicht. Überdies liegt *nicht* die Forderung vor, daß *alle* Bildwerke farbig seien; und es würde sehr falsch sein, eine gute Sache deshalb zu verurteilen, weil sie auch üble Folge haben könnte. Michelangelos Kunst hatte gewisse üble Folgen, weil man ihn falsch verstand, wer möchte deshalb seine Werke an sich verurteilen oder missen? Ähnlich steht es mit Richard Wagners Kunst. Wer möchte sie missen, weil seine Nachfolger nicht an ihn heran reichen? So giebt es auch Meisterwerke der farbigen Plastik — der Uzzano ist durchaus nicht das einzige Beispiel — folglich ist sie vollberechtigt, weiter oder wieder geübt zu werden.

Die gruselige Schilderung, die Offermann am Ende seines Aufsatzes von der Wirkung der farbigen Plastik entwirft, beruht wohl auf stark persönlichen Empfindungen. Im Dresdner Gipsabgußmuseum sind eine Anzahl farbiger Bildwerke den farblosen gegenübergestellt. Ebenso viele Kunstfreunde ziehen die farbigen den farblosen vor, wie umgekehrt. Erstere deshalb für minder kunstverständig zu erklären, geht nicht an; die Gegenbehauptung ist ebenso leicht. Beide Urteile beweisen nur von Neuem, daß die Kunstempfindung eben verschieden ist. Paul Schumann.

Lose Blätter.

1. Das Museum in Weimar.

Wie Goethe Allem in Weimar, so hat er auch dem dortigen Museum den Stempel seines Geistes aufgedrückt. Es ist kein Museum blendender Bildwerke, sondern neben verschwindenden Werken der älteren Meister nehmen die Hauptrolle jene Handzeichnungen ein, die von Carstens und Genelli herrühren. Der Geist des Griechentums herrscht hier unbestritten, wie fast an keiner Stätte sonst in Deutschland. Die stillen Räume, wie sie menschenverlassen

Digitized by Google

sind, sind auch in ihrem Inhalt der heutigen Zeit fast entfremdet. Wohl ergötzt noch Prellers Odysseezyklus kunstgebildete Kreise, aber die eigentlichen Nährväter dieser klassischen Richtung, Carstens und Genelli, sind ihnen doch gleichsam nur noch kunstgeschichtlich von Interesse. Trotzdem, sobald der Fuß Weimar, die kleine Stadt der großen Vergangenheit, betritt, wird auch der Geist aus der Gegenwart sofort in jenes Reich herrlicher Schatten hinübergelenkt, und nicht nur näher gerückt, nein völlig vertraut wird sie einem hier wieder, die klassische Epoche der deutschen Kunst; man geht durch die leeren Räume, aber sie bevölkern sich im Geiste des Wandelnden, und der große Schatten Goethes geleitet von Saal zu Saal, führend und deutend. Plötzlich — dieser Gegensatz! — eine kolossale Büste des Fürsten Reichskanzlers ... Sie steht in einem der Säle, gänzlich zusammenhanglos mit der Kultur Weimars, eine eindringende Gewalt von außen her, die diesen stillen Zauber stört und mit nicht loslassender Macht die Seele, die eben noch bei Carstens und Genelli unter Goethes Obhut weilte, in die harte, doch gesunde Gegenwart reißt. Wie zwei sich befehdende Konzentrationen des deutschen Geistes treffen hier Goethe und Bismarck, einander ausschließend, zusammen; der Geist des achtzehnten und der des neunzehnten Jahrhunderts prallen aufeinander, und der kleine Sterbliche, dem sie beide hochverehrt sind, ist gleichsam der verlegene Zeuge ihres heroischen Zweikampfs, der durch die bloße Gegenwart der Gipsbüste unseres eisernen Kanzlers in den Räumen des Weimarschen Museums in unserm Innenleben hervorgerufen wird.

2. Goethe und Mozart.

Man hat nicht selten Beethoven mit Schiller, Mozart mit Goethe vergleichen wollen. Gleichviel, wieviel dabei herauskam, solche Parallelen verurteilt der heutige Kunstgeschmack am liebsten, weil er sagt, jedes Ding müsse für sich betrachtet und beurteilt werden und durch Vergleichung „inkommensurabler" Größen werde einer von beiden, oder gar beiden nur Unrecht gethan. Diese Auffassung hat auch viel des Begründeten, und wenn wir sie diesmal nicht konsequent befolgen, so geschieht es in der Hoffnung, daß durch das geschmähte Aneinanderhalten doch manches zum klareren Bewundern der Größe unserer Heroen herauskommen kann. Gewiß ist ein Zug des himmlischen Wohlbehagens am Irdischen Goethe und Mozart gemeinsam, wenn er auch bei letzterem, als dem naivern Naturmenschen, augenfälliger auftritt. In Goethes Goetz von Berlichingen finden wir den Typus in Franz, dem Knappen Sickingens, ausgeprägt, bei Mozart ist er durch Cherubin, den Pagen des Grafen Almaviva vertreten, und bei beiden Autoren können wir nachempfinden, daß das Fühlen dieser ihrer Knabenfiguren bei ihnen, den Männern, einer Saite ihres Herzens entspricht. Das leidenschaftlichere Lieben auf Seiten des Franz wird wohl durch das vielfältigere Lieben des Cherubin ausgeglichen. Allgemeine Lieblinge, sind sie doch den Frauen am allerliebsten. Wie fühlen wir doch in Mozarts göttlicher Oper dieses Element nach, diese reizvolle Boudoirstimmung, in der es den hübschen jungen Leuten — Cherubin, Wolfgang Goethe, Amadeus Mozart und Franzen — gleichmäßig so behaglich ist zu verweilen, um vom Lebensbaum an Früchten abzuschütteln, was nur gewonnen werden kann! Wenn man dieses festhält, wird man um so mehr zur Bewunderung hingerissen, im Don Juan, dessen erster Akt doch trotz Don Juans Sittenlosigkeit durchaus auf seiner Seite steht, diesen naiv sinnlichen, harmlosen Mozart für den tragischen Schluß der Oper Töne finden zu sehen, wie wenn er auch in Bußübung und ernster Lebensanschauung zu Hause wäre. Die Größe seines Genies, die umfassende, nicht nur die rein musikalische — kommt in vielleicht keinem andern Zuge so merkwürdig zur Geltung.

3. Die Seichtheit unserer Operntexte

ist eines der beliebtesten Gesprächsthemen, jeder beklagt und verurteilt sie. Man rühmt die wirksame Musik, die Librettisten aber, sagt man, seien, wie es scheint, doch recht leere, unverständige Reimschmiede gewesen. Nur allzu gerne griffen sie doch alle zu Ohnmachtsanfällen der Primadonna, zu Balkonszenen beim Rauschen der Bäume im nächtlichen Park und bei Mondenschein, ließen zum Schluß des Aktes oder zu Anfang den Ton eines Liedes hinter der Szene ersterben, dazwischen Pilgerchöre fromme Weisen singen, eine gänzlich unmotivirte Söldnerschaar dann dazu kommen, die mit einem wüsten Durcheinander das Finale des dritten Akts beschließt, und es sei wahrhaftig schade, daß die schöne Musik an solch banalen Text geraten sei. Aber nur allzu häufig ist es ein völliges Verkennen von Ursache und Wirkung, das sich in solcher Verurteilung ausspricht. Gemeiniglich — und man fürchte nicht, diese Auffassung sei zu paradox — gemeiniglich ist die mehr oder minder große Äußerlichkeit des Textes die beste der Grundlagen für wirksame Musik! Kaum, daß der Text banal genug sein kann, wenn er nur für das *musikalische* Element dienlich ist! Es ist ganz notorisch, daß für Opernmusik plötzliches Zusammenbrechen der Heldin und Weheruf der Übrigen, Mondaufgang und Balkongesang, Ave-Maria mit Glockenläuten bei allmähligem Dunkelwerden der Szene, Soldateska zur Schlußabrundung und ähnliche Trivialitäten mehr — nicht zu übertreffen sind durch die Ausgestaltungen, die eine reinere Poesie hervorbringt. Sahen wir nicht auch ungefähr Ähnliches bei den Kompositionen der Lieder? Sind es stets unsre besten Gedichte, die am sangbarsten sind? Sind nicht neben den, freilich rein poetisch genommen wie als Text mustergiltigen, Gedichten Goethes, Heines usw. auch Texte von mittelmäßigeren Dichtern *ebenso* gerne von unsern besten und klassischen Liederkomponisten herangezogen worden? Welche Literaturgeschichte nimmt die Namen derer als hervorragend an, die als Dichter des Textes einem Schubert, ja einem Schumann ebenso hervorragend schienen wie die allgemeingiltigen Goethe und Heine? Es muß also wohl ein anderes Element sein, als das rein poetische, das bei der Benutzung durch die Musik in Betracht zu ziehen ist, und unsere Textdichter, weit entfernt, für ihre poetischen Sünden gescholten zu werden, sollte man daher mit Rücksicht auf die Dienste, die sie durch ihre Textverschlechterung der Musik leisten, mit „mildernden Umständen" passiren lassen. Wenn wir auch selbstverständlich nicht über

Digitized by Google

Alle den Mantel der Liebe breiten können, ihre Sünden wären nur deren Komponisten zu Liebe verbrochen worden — so haben doch viele nur aus Gründen der musikalischen Benutzbarkeit, und wider besseres Können, sich der Trivialitäten in ihren Textdichtungen bedient.

4. Ausdruck und Technik.

Allgemein sind die Klagen über die mangelhafte Kenntnis ihres Farbenmaterials seitens der Maler, wodurch es kommt, daß sich die jetzt entstandenen und entstehenden Bilder unsolide insofern erweisen, als sie der Zeit nicht Stand halten und oft nach wenigen Jahren springen und Risse bekommen, während dagegen die Bilder aus den früheren Epochen der Malerei, ja die Bilder aus der allerfrühesten Periode der Ölmalerei am ausgesprochensten, sich viel besser halten. Das liegt, wird gesagt, an der durchdringenden Kenntnis des Materials, wie sie die van Eycks naturgemäß im höchsten Grad besaßen, und die sie befähigte, nur so zu produziren, wie es die Natur des Materials erforderlich macht. Das Material bildet in allen Künsten seine Gesetze für sich aus, und nicht ungestraft bleiben die, die sie übertreten. Doch geschieht es wiederum in allen Künsten, daß, mit der Zeit, über die Produktion nach den Gesetzen des Materials jene Produktion den Sieg erringt, die trotzig ihrer Subjektivität folgt, ohne sich an jene Grenzen gebunden zu erachten, welche der objektive Materialbestand ihr entgegenstellt. So liegt eben in jedem Fortschritt auch ein Aufgeben von früheren Vorteilen. Und doch — die Fortschritte müssen gemacht werden ... Man wird für die Musik bei solchen Neuerern, die Vorteile preisgegeben um größerer Aufgaben willen, nicht blos an Richard Wagner zu decken haben; auch Beethoven, selbst Bach stehen in dieser Reihe. Beethoven wie Bach dadurch, daß sie den Chören und Einzelstimmen Aufgaben zugewiesen haben, die eigentlich nur der Instrumentalmusik gelingen, sodaß ihre Behandlung der Singstimme — also des Materials im obigen Sinne! — nicht vom Material ausgeht, sondern von ihrer Idee und die Singstimme minder schön bei ihnen klingt, als beispielsweise in Händels Chören, die an dem festhalten, was der menschlichen Stimme ganz ansteht. In der Malerei gab früher das Material die Regel; das Kolorit wurde nach den zur Verfügung stehenden Farben gewählt, die Beleuchtung so mäßig genommen, daß sie vom Maler ganz natürlich nachgebildet werden konnte usw. — heute strebt die Malerei ein Kolorit an, welches über das hinausgeht, was bei solider Verwertung die Farbenpigmente bieten können, sie strebt nach Beleuchtungseffekten, die nicht mehr im Rahmen des zu völligem Gelingen zu Bringenden liegen. Die Malerei ist viel stolzer in ihren Zielen geworden, die Gebote der Technik verachtet sie zum Teil: dafür aber wurde der Kreis ihrer Ausdruckswelt ein unendlich größerer, und so müssen wir auch die Nachteile, die im Gefolge dieser Änderung kamen, mit Wohlwollen ertragen. Die Kühnheiten des Experimentirens, denen jetzt durch Keim und seine Methode entgegengetreten wird, würden ohne diese Argumente unbegreifbar erscheinen.

Herman Helferich.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Durch einen Zufall sind wir auch diesmal noch nicht im Stande, den Lesern die gewohnte Zeitungsschau zu bieten. Wir werden das Versäumte nachholen und bitten für dieses Mal noch um Entschuldigung. Den Raum benutzen wir, um mehrfach ausgesprochenen Wünschen dadurch entgegenzukommen, daß wir einmal ein Verzeichnis der Abkürzungen wenigstens jener Zeitungstitel geben, die an dieser Stelle erfahrungsgemäß am häufigsten vorkommen. Blätter, deren Namen auch in den Abkürzungen unmißverständlich erscheinen, lassen wir jedoch aus dieser Aufzählung ebenso wie die nur selten vorkommenden weg. Reicht der Platz aus, so bemühen wir uns übrigens stets, alle Titel so zu geben, daß sie ohne Weiteres klar sind. Im Ganzen werden ungefähr 250 Blätter für unsere Zeitungsschau in Betracht gezogen.

Allg. Z. = Allgemeine Zeitung (München). — A. M.-Z. — Allgemeine Musik-Zeitung (Berlin). — Bayr. Bl. = Bayreuther Blätter. — Bell. J. = Belletristisches Journal (New-York). — Chr. f. v. K. = Chronik für vervielfältigende Kunst (Wien). — D. B.-G. = Deutsche Bühnen-Genossenschaft (Berlin). — D. D. = Deutsche Dichtung (Berlin). — D. Dh. = Deutsches Dichterheim (Dresden). — Dr. A. = Dresdner Anzeiger. — D. Rev. = Deutsche Revue (Breslau). — D. R.-Z. = Deutsche Roman-Zeitung (Berlin). — D. Rschau = Deutsche Rundschau (Berlin). — Dtsch. Tgbl. = Deutsches Tageblatt (Berlin). — Dtsch. Wbl. = Deutsches Wochenblatt (Berlin). — Dr. Z. = Dresdner Zeitung. — D. U.-Z. = Deutsche Universitäts-Zeitung (Berlin). — D. Vlksbl. = Deutsches Volksblatt (Wien). — D. Z. = Deutsche Zeitung (Wien). — Fr. B. = Freie Bühne (Berlin). — Frkf. Z. = Frankfurter Zeitung. — Frk. K. = Fränkischer Kourier (Nürnberg). — Ges. = Gesellschaft (München). — Gr. K. = Graphische Künste (Wien). — Grzb. = Grenzboten (Leipzig). — Gw. = Gegenwart (Berlin). — Hamb. M.-Z. = Hamburger Musikzeitung. — Heimg. = Heimgarten (Graz). — Ill. Z. = Illustrirte Zeitung (Leipzig). — K. f. A. = Kunst für Alle (München). — Kons. Mschr. = Konservative Monatsschrift (Gütersloh). — Kunstchr. = Kunstchronik (Leipzig). — K. Volksz. = Kölnische Volkszeitung. — K. Z. = Kölnische Zeitung. — L. = Lyra (Wien). — Lpz. Korr. = Leipziger Korrespondenzblatt. — Lpz. Z. = Leipziger Zeitung. — Mag. = Magazin für die Literatur (Berlin). — Mod. D. = Moderne Dichtung (Wien). — Mod. K. = Moderne Kunst (Berlin). — M. N. N. = Münchner Neueste Nachrichten. — M. St.-Z. = Münchner Stadt-Zeitung. — Mus. Wbl. = Musikalisches Wochenblatt (Leipzig). — Nat. = Nation (Berlin). — Nat.-Z. = Nationalzeitung (Berlin). — N. Fr. Pr. = Neue Freie Presse (Wien). — N. M.-Z. = Neue Musikzeitung (Stuttgart). — N. p. Bl. = Neue poetische Blätter (Dresden). — N. u. S. = Nord und Süd (Breslau). — N. Z. f. M. = Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig). — R. f. Kw. — Repertorium für Kunstwissenschaft (Stuttgart). — S. = Sammler (Berlin). — Schl. Z. = Schlesische Zeitung. — Sh. = Sängerhalle (Leipzig). — T. R. = Tägliche Rundschau (Berlin). — Un. = Universum (Dresden). — V. f. z. M. = Vom Fels zum Meer (Stuttgart). — V. & Kl. M. = Velhagen und Klasings neue Monatshefte (Leipzig). — V. Z. = Vossische Zeitung (Berlin). — West. Mh. = Westermanns Monatshefte (Braunschweig). — W. Pr. = Wiener Presse. — Z. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig). — Z. f. chr. K. = Zeitschrift für christliche Kunst (Düsseldorf). — Z. f. v. L.-G. = Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte (Berlin).

Inhalt: **Fleiss und Eingebung.** Zur Psychologie des dichterischen Schaffens, von Carl Spitteler. **Rundschau.** Allgemeineres. Heinrich Schliemann †. Dichtung. Wiederbelebung alter Wörter. Das „Verillustriren" der Poeten. Erzählende Dichtungen, VI, von Oskar Klein. Theater. Das „Käthchen" in München. Musik. Zum gegenwärtigen Stand der Harmonielehre. Bildende Künste. Der protestantische Kirchenbau und die Entwürfe zur Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche. Die Entwickelung der Architektur Berlins. Von der internationalen Kunstausstellung in Berlin. Von der Jahresausstellung in München. **Sprechsaal.** Paul Schumann: in Sachen „Bunt oder einfarbig?" **Lose Blätter.** Das Museum in Weimar, Goethe und Mozart, die Leichtheit unserer Operntexte, Ausdruck und Technik, von Herman Helferich. **Zeitungsschau.**

Digitized by Google

Als Ergänzungsblatt zum „Kunstwart“ erscheint:

Das Kunstgewerbe

Halbmonatsschau, Verkehrs- und Handelsblatt

zum Überblick und zur Geschäftsvermittelung zwischen

Künstlern, als Architekten, Musterzeichnern, Modelleuren, Bildhauern usw., Kunsthandwerkern, Dekorateuren, Groß- und Klein-Händlern, Fabrikanten, Bau-Unternehmern, Patent-Anwälten, Anstalten für Vervielfältigung, Geschäften für Ein- und Ausfuhr und Auftraggebern des Kunstgewerbes überhaupt.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius.

Ihre Mitarbeit haben bisher zugesagt u. A.: Dr. H. E. von Berlepsch, München; Georg Böttticher, Leipzig; Hofrat Dr. Jakob von Falke, Direktor des k. k. Museums für Kunst und Industrie, Wien; Aemil Fendler, k. Direktorialassistent am Kunstgewerbemuseum, Berlin; Fedor Flinzer, Inspektor des städtischen Zeichenunterrichts, Leipzig; Hofrat Professor E. Graff, Direktor der k. Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums, Dresden; Dr. Cornelius Gurlitt, Architekt, Charlottenburg; Dr. Georg Hirth, München; Professor Richard Hofmann, Direktor der kunstgewerblichen Fachzeichenschule, Plauen i. V.; Professor Dr. J. Janitsch, Direktor des Schlesischen Museums, Breslau; Professor M. Meurer, Berlin; Dr. Ludwig Pietsch, Berlin; Oberregierungsrat Dr. W. von Seidlitz, Dresden; Regierungsbaumeister Hans Schliepmann, Berlin; Dr. Paul Schumann, Dresden; Dr. Georg Voß, Berlin.

„Das Kunstgewerbe“ erscheint reich illustrirt zum Preise von

1 Mark vierteljährlich.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten (Nummer in der Zeitungsliste: Deutsches Reich 3429a; Bayern 1690a, Österreich 1545a), unmittelbar unter Kreuzband ohne Portoberechnung nur bei Jahresabonnement (4 M.) — Probehefte unentgeltlich — vom

Kunstwart-Verlag, Geschäftsstelle des „Kunstgewerbes“, Dresden-A.

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, küstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

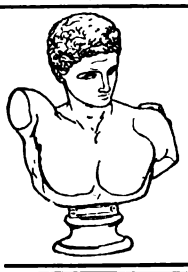
Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubbert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.



Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 24.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

Spezialität: Estey-ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieferg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

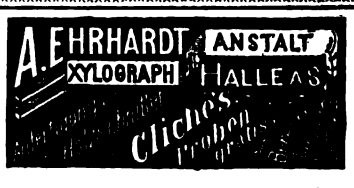
Gedichte
von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.

Pro Band **50** Pfennig. **Geheftet.**

Engelhorns Allgemeine ROMANBIBLIOTHEK

Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.
Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.
Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.
Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. **Gebunden.**



Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts" zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden" zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart", der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M. 12.50.
Jedes Vierteljahr einzeln . . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M. 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Allerdauerhaft gravirte Namen- und Firmenschilder
liefert billigst Preisl. gratis u. fr.
H. Lutzmann, Dessau

Lauterburg's illustr. schweiz. Abreiß-Kalender.

2. Jahrgang pro 1891 — 365 Schweizerbilder mit geschichtlichen und geographischen Notizen.
Preis 2 Mark, gezeichnet und herausgegeben von **E. Lauterburg**, Maler, Bern.
Vom gleichen Verfasser: **„Schweizerbilder"**, elegantes Album, mit 200 Ansichten. Preis: M. 3.20.
Eignen sich vorzüglich zu Festgeschenken. Hauptdepot f. Deutschland u. Oesterreich-Ungarn bei **G. Callwey**, Buchhandlung, München.

ROM Beste **Bezugsquelle** f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. ☞ Preiskourant franko. ☜
Ernesto Tollert, Roma.

Einladung zum Abonnement auf die Halbmonatsschrift

Deutsche Dichtung

Herausgeber: Karl Emil Franzos.

Die **„Deutsche Dichtung"**, Sammelpunkt d. vornehmsten Dichter u. Schriftsteller d. Nation, pflegt in erster Linie d. künstlerisch wertvolle **Prosa-Novelle**, daneben Epos, Drama u. Lyrik, u. ergänzt ihren Inhalt durch reiche aesthetisch-krit. Teile zum **Gesamtbild d. geistigen Strebungen** unserer Tage, welches jedem Gebildeten höchst wertvoll und anziehend ist. Das neu erschienene **Heft vom 1. Januar** enthält u. a.:

Marie v. Ebner-Eschenbach, Neue Parabeln.
Konr. Ferd. Meyer, Das Kaiserliche Schreiben.
Wilh. Jensen, Deutscher Sommerregen. Novelle.
Paul Heyse, D. schlimmen Brüder. Volksschauspiel.
Hermann Lingg, Die Marodeure.
Briefwechsel Gottfr. Kellers m. Fr. Th. Vischer.
Wilhelm Jordan, Shakespeares Regel. Canzone.
D. Suggestion u. d. Dichtung. Gutachten d. Prof. Nothnagel, Jolly u. Fuchs.
D. Geschichte d. Erstlingswerks. Autobiogr. Essays. I. **M. Erstling: „Ulrich v. Hutten" v. K. F. Meyer. Zu Grillparzers 100. Geburtstag.** I. Festartikel. II. Autograph (a. „Sappho"). III. Zwei Portraits. IV. Ungedruckt. Sprüche und Briefe.

☞ **Auf d. Briefwechsel Keller-Vischer, d. selbstbiogr. Skizzen d. hervorrag. Dichter, d. Suggestions-Gutachten d. berühmt. Naturforscher wird besonders aufmerksam gemacht.** ☜

Quartal-Preis, 6 starke Hefte kl. Fol. 4 Mk.

Probehefte gratis u. franko. Bestellnngen durch Buchhandlungen u. Postämter, sowie die Verlagshandlung **A. Haack, Berlin NW. 7**, Dorotheenstr. 55.

Aetherische Harz-Oel-Farben

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Mitteilung.

Zur Befriedigung meiner Gläubiger und zur Widerlegung der gegen mich verbreiteten Vorurteile und Verdächtigungen unterstelle ich meine nach meiner Vertreibung von Höllrigisreut dahier errichtete Werkstätte dem öffentlichen Besuche.

Zum Besten meiner armen Kinder während des Winters: **Große plastische Weihnachts-Darstellung.**

Dorken b. Wolfratshausen (Oberbayern).

K. W. Diefenbach.

Digitized by Google

Akademische Kunstausstellung
Dresden.

Die **Kunstausstellung** der Königl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden muss auch im Jahre 1891 wegen Mangels an verfügbaren Ausstellungsräumen **ausfallen.**

Für den Fall einer Ausstellung im Jahre 1892 werden die üblichen Bekanntmachungen rechtzeitig erlassen werden.

Dresden, den 30. Dezember 1890.

Der akademische Rat.

Urteile über die Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Grosse
Antiquitäten-Ausstellung
im Kunstauktionshaus,
Rindermarkt 2, München,
täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr
(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr)
geöffnet. Eintritt frei.
Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.
Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Neu. Wandteller, Platten z. Zeichnen, Malen, Graviren. Grav. f. Kinder z. Nachzieh.
Max Walter, Coburg.

Holzschnitte, Zeichnungen, Clichés zu Annoncen, Werken, Preis-Couranten, Illustrationen aller Art, fertigt etc.
C. Bierstedt.
DRESDEN, Schlossstr. 30.

PHOTOGRAPHIE.
Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. Grösstes Lager von Trocken-Platten, Utensilien und Chemikalien zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

CHR. HARBERS, Leipzig, Markt 6.
Fabrik und Lager Photographischer Artikel.
Generalliste 1889 M. 1.— franko.
Amateur-Liste 1890 gratis u. franko.

Kunstwissenschaftliche Bücher
aus dem Verlage von
Joh. Ambr. Barth
in Leipzig.

Bartsch, A. Le Peintre-Graveur. 21 Bände kl. 8° m. Tafeln. br. M. 141.—.
Neudruck, der ursprüngl. Wiener Ausg. buchstäblich gleich.

Bartsch, A. Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt. 1880. M. 20.—.
Buchstäblich genauer Wiederabdruck der seltnen Ausgabe von 1797. Rembrandt ist im P.-G. nicht enthalten.

Andresen, A. Der deutsche Peintre-Graveur bis Ende des 18. Jahrh., im Anschluss an Bartsch etc. 5 Bde. gr. 8° M. 53.—.

Andresen, A. Die deutschen Maler-Radirer des 19. Jahrh. 5 Bde. M. 44.—.

Apell, A. Handbuch f. Kupferstich-Sammler od. Lexicon d. vorzügl. Linienstiche d. 19. Jahrh. mit Angabe d. Verleger u. Preise. N. gr. 8° M. 16.—.

Archiv f. zeichnende Künste, herausg. v. Naumann. 16 Jahrgänge in 7 Bänden mit Tafeln 1855—70 (statt M. 145.—) M. 75.—.
Mehr ist von dieser bes. für Kupferstich-Kunde wertvollen Zeitschrift nicht erschienen.

Passavant, Le Peintre-Graveur. 6 Bde. gr. 8°. br. M. 54.—.

Thienemann, Leben u. Wirken J. E. Ridingers nebst Verzeichn. s. Kupferstiche. M. 3 Nachträgen. M. 11.70.

Weigel, R. Kunstlagerkatalog, 35 Teile in 5 Bänden, geb. M. 40.—.
Seiner Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit halber ein Nachschlagebuch von bleibendem Wert.

Wibiral, Iconographie d'Antoine van Dyck. 1877. M. 12.—.

Vollständ. Verzeichnis kunstwissenschaftl. Werke aus dem Verlag von
J. A. Barth in **Leipzig**
kostenfrei.

Malerinnen-Schule zu Karlsruhe.
Protectorin J. K. h. Grossherzogin Luise von Baden
Kostenlose Versendung d. Lehrpläne

Die Italienischen Photografien
der ersten Photograf. Anstalten Italiens, wie Alinari, Brogi, Naya, Lombardi 2c. Gemälde, Baudenkmäler, Architekturen, Skulpturen, Landschaften aller berühmten Orte Italiens in vorzüglichen, dabei beispiellos billigen Aufnahmen
(z. B. groß 4° 21×27 cm à 50 Pf. für alle äußeren Aufnahmen, à 75 Pf. für Gemälde).
Auswahlsendungen, Kataloge durch die Kunsthandlung **Hugo Grosser** in Leipzig.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

9. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2 1/2 Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Zur Frage einer Deutschen Akademie in Rom.

Wenn die Errichtung einer Deutschen Akademie in Rom vor einiger Zeit Gegenstand von Erwägungen im preußischen Kultusministerium gewesen ist, so liegt darin gewissermaßen das Zugeständnis, daß unsrer Kunst etwas mangle, was zu gewähren die heimischen Akademien nicht im Stande seien, was in Rom jedoch sich gewinnen lasse. Ohne eine solche Annahme hätte die Gründung einer Akademie dort keinen Sinn.

Nun werden schon seit einer langen Reihe von Jahren Stipendiaten nach Rom geschickt, viele deutsche Künstler haben daselbst dauernd ihre Werkstatt aufgeschlagen, und dennoch wird jener Mangel empfunden. Es muß sich also um etwas handeln, was nicht so ohne Weiteres durch einen Aufenthalt am Tiberstrande zu erwerben ist.

Das rein Technische kommt nicht in Betracht. Vom siegreichen Bewerber um den römischen Preis fordert man, daß er es völlig beherrsche. Unsere Akademien leisten in dieser Hinsicht das Mögliche, und Rom scheint durchaus nicht mehr bieten zu können. Das Gebrechen, dessen Behebung man sich von dorther erwartet, muß auf dem geistigen Gebiete liegen, und in der That wird ja der heutigen Kunst gerne zum Vorwurf gemacht, daß es ihr an geistigem, poetischem Gehalt fehle.*

Allein bei unbefangener Prüfung läßt sich nicht läugnen, daß solche Werke, welche diesem Tadel zu entgehen und im Beschauer die weiter erfindende, kombinirende Phantasie anzuregen suchen, zum reinen Wesen der bildenden Kunst, als welche sich an die bloße Anschauung wendet*, nicht weniger in Widerspruch treten, wie jene anderen, welche die Aufgabe in möglichst getreuer Wiedergabe des zufällig, wahllos Erblickten sehen. Beide Richtungen entfernen sich in ganz gleicher Weise von dem, was der Kunst zukommt, und eine Einschränkung dürfte allen zweien gegenüber geboten scheinen.

Ob freilich an maßgebendem Ort eine solche nach beiden Seiten hin als notwendig oder wünschenswert anerkannt, ob ein Mangel und das Bedürfnis seiner Ausgleichung noch darüber hinaus empfunden werde, ist zweifelhaft, doch für uns von untergeordneter Bedeutung. Denn welcher Art das von Rom erhoffte und zu erhoffende sei, tritt deutlich genug hervor. Rom erhält für die Kunst seine einzige Stelle dadurch, daß es wie kein anderer Ort der Welt die Möglichkeit gewährt, die Kunst der Antike und der Renaissance recht von Grund auf kennen und verstehen zu lernen, und auf diese beiden Epochen, in denen sich, was die Kunst will und vermag, am Reinsten entfaltet, scheint in jedem Falle zurückgegangen werden zu müssen, wo es gilt Anweisung und Beispiel zu suchen.

Es soll hier keineswegs der Anschluß an die klassische Kunst als der allein zur Seligkeit führende Weg gepriesen werden. Wer weiß, ob nicht der heutigen Entwickelung vorbehalten ist, einen dritten, von den beiden früheren durchaus verschiedenen Höhe-

* Es wäre eine Sache für sich, zu untersuchen, wie jener Begriff im Hinblick auf die Definition der bildenden Kunst verstanden werden muß, und ob man nicht mit diesem Tadel, so wie man ihn heute zumeist begründet, an die bildende Kunst eine Forderung stelle, die auf etwas ganz außerhalb deren Seinsgebiet Liegendes zielt, und die man nur erheben kann, indem man die grundmäßige Verschiedenheit zwischen poetischen und bildnerischen Ideen vollständig verkennt. D. V.

* Vergl. die gehaltvolle Studie von C. Fiedler: über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, Leipzig, 1876. D. V.

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts“ ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

punkt zu erreichen? Es gilt blos, nachdem Rom einmal als notwendige Station auf dem künstlerischen Bildungsgange anerkannt wird, zu untersuchen, worin seine Bedeutung und sein erzieherischer Wert bestehen möge. Von einseitiger unselbständiger Nachahmung darf die Rede nicht sein. Wie verderblich diese werden könne, dafür fehlt es in der Vergangenheit nicht an abschreckenden Belegen. Es kann nur gewünscht werden, daß der Künstler eindringe in das Leben, in den inneren Organismus jener Kunst, daß er seine Seele mit ihrem Geist erfülle und so die Kraft erwerbe, im eignen Schaffen überall nach Erfüllung des Kunstwahren zu trachten.

Unter den heutigen Umständen scheint für die Stipendiaten schon durch die äußeren Verhältnisse die Möglichkeit der Erreichung dieses Zieles völlig ausgeschlossen. Die am Besten Gestellten beziehen zwei Jahr lang jährlich 3000 Mark. Sie sollen eine große Arbeit anfertigen. Das Arbeiten ist für Künstler überall eine sehr kostspielige Sache, bei den hohen Preisen in Rom mag es reichlich die Hälfte des Wechsels verschlingen. Aber was weit mehr ins Gewicht fällt: sie müssen, wollen sie ihren Aufenthalt in dem Sinne anwenden, in welchem eigentlich derselbe ihnen einzig gewährt sein kann, ganz von vorn anfangen. Man vergleiche z. B. Feuerbachs Selbstbiographie. Sie müssen ganz anders sehen lernen, ihr künstlerisches Empfinden müßte eine völlige Umwandlung durchmachen. Die Folge wird sein, daß sie lange Zeit, ganz in Ungewißheit und herumtastendem Zweifel, zum Schaffen keine Sammlung finden, und dann, begeben sie sich an die Arbeit, der unsagbaren Schwierigkeit gegenüberstehen werden, das in Gedanken als richtig Erkannte klar und selbstständig ausdrücken zu sollen.

Die meisten Stipendiaten freilich werden hiervon nicht berührt. Man wird nicht fehl gehen, wenn man diese jungen Leute, entsprechend den oben berührten beiden Strömungen innerhalb unserer heutigen Kunst, in zwei Hauptschichten sondert: die Einen, die in der Kunst nichts anerkennen, als die glänzende virtuose Mache, und Jene, welche eine aus der nötigen sentimental-poetischen „Idee" entsprungene Komposition, wenn möglich voll allerlei hineingeheimnißter geistreicher Beziehungen, für die Krone der bildenden Kunst halten. Beide wissen natürlich von ihrem Standpunkte aus mit Antike und Renaissance nichts anzufangen. Denn bei aller unerreichten Meisterschaft im Technischen geben diese doch nie die nackte Wirklichkeit wieder, und bei ihrem überschwänglichen Ideenreichtum sind es doch immer nur künstlerische, bildnerische Ideen, die erscheinen. Poetische Ideen verlangen eben zur Darstellung ein anderes Material. Weshalb hätten Leonardo und Michelangelo sonst gedichtet? Und das, was jenen beiden Epochen ihren unvergleichlichen Wert anweist: eine beim feinsten Naturverständnis ins Große gehende, stilvolle Formgebung, ein tiefes keusches Empfinden ohne jede gespreizte Aufbauschung und leidige Gefühlsduselei, eine weise Unterordnung unter die aus dem Wesen jeder Kunst fließenden Gesetze, und eine ebenso weise Beschränkung auf die jeder Kunst im Besondern zu Gebot stehenden Ausdrucksmittel — nun das sind Dinge, die einem von der modernen Kunst Herkommenden ziemlich fremd sein werden, deren Vorhandensein und wundervoll harmonisches Zusammenwirken er kaum gewahren wird. So wird also die klassische Kunst dem Stipendiaten stumm bleiben, aus dem einfachen Grund, weil er nicht angeleitet wurde, ihre Sprache zu verstehen, mit einem Worte: weil es ihm an feinerer ästhetischer Bildung gebricht.

Zwar soll auf den Akademien für eine solche gesorgt werden durch ästhetische und kunsthistorische Vorlesungen. Allein schon der spärliche Besuch derselben scheint darzuthun, daß sie nicht diejenige Belehrung und Aufhellung geben dürften, wonach der Künstler im Allgemeinen verlangt. Ästhetik ist eine gar zu abstrakte Sache, sie ist meist ein bloßes Gedankenspiel, solange sie nicht mit der Psychologie engverbunden Hand in Hand geht und mehr induktiv als deduktiv verfährt. Dann selbst mag ihr Einfluß auf die praktische Kunstübung noch zweifelhaft bleiben; künstlerisch veranlagte Naturen sind abstrakt-logischem Doziren abhold und wollen lieber durch Anschauung, durch das, was unmittelbar zum Empfinden spricht, gebildet sein. Auch die Kunstgeschichte scheint dies nicht leisten zu können. Wie unentbehrlich ihre Kenntnis dem Künstler sein mag, eine Wirkung auf die Bildung seines Geschmackes, seines Urteils ist von ihr kaum zu erwarten. Er kann z. B. vom hohen historischen Verdienste eines Giotto, eines Masaccio ganz überzeugt und doch weit entfernt sein, deren absolute künstlerische Bedeutung zu erkennen. Hierzu bedarf er eben schon dessen, was es ihm erst zu übermitteln gilt. Das Zeichnen nach der Antike, das offenbar zumeist diesem Zwecke dienen soll, ist durch die in der Folge der akademischen Studien ihm angewiesene Stelle verlorene Müh. Denn es geschieht zu einer Zeit, wo die Schüler den Organismus des menschlichen Körpers noch viel zu wenig kennen, um die Vorzüge der antiken Darstellungsweise einzusehen, und es scheint, als bemühe sich Niemand, ihnen das Verständnis dafür aufzuschließen. Hier sei beiläufig daran erinnert, daß nichts in gleichem Maße einem aufstrebenden Talente einen Gegenstand verleiden, ja verhaßt machen wird, wie eine aufgedrungene und für zwecklos gehaltene Beschäftigung mit ihm. Und was die Kompositionsübungen betrifft, in einem Alter bereits eifrig betrieben, da der junge Mann kaum je einen Akt gezeichnet hat, so dürften sie kaum zu Anderem dienlich sein, als die Schüler mit starkem Dünkel zu erfüllen und über die eigentliche Aufgabe der Kunst ganz irre zu leiten.

Demnach scheinen alle diese Wege, auf welchen unsere Akademien ihre Zöglinge zu einer ästhetischen Bildung hinführen wollen, Sackgassen, oder doch solche, die nicht aufs erstrebte Ziel ausmünden. Und darum müßte es wohl mit einem neuen versucht werden. Entschlösse man sich einmal, von der Ausbildung bestimmter Seelenkräfte nach einer bestimmten Richtung hin vorerst abzusehen, um dafür lieber eine mehr allgemeine Kultur des Geistes anzustreben! Denn die bis jetzt angewandte Methode scheint dem Versuche zu gleichen, Einen laufen zu lehren, der noch nicht stehen kann. Die Aufgabe müßte zunächst sein, das Auffassungsvermögen gleichsam urbar zu machen, damit die Eindrücke des Kunstschönen und

Digitized by Google

Bedeutenden Wurzeln schlagen und sich zu tüchtigen Stämmen entwickeln könnten, in deren Schutz alles neu Aufgehende sich emporrankte. Die Seele müßte hinweggelenkt werden von der Betrachtung des kleinlichen, zufälligen Lebens des Tages zu dem, was das Beständige, das eigentlich Seiende ist, damit sie, gekräftigt durch die Anschauung des Unvergänglichen, des einzig Wahren, nun auch in dem, was sich dem Auge überall bietet, durch Verzerrung und Entstellung hindurch eben jenes wahrhaft Seiende als Grund und Wesen zu erkennen vermöchte.

Zur Erlangung einer solchen Kultur des Geistes aber scheint nichts so wesentlich beitragen zu können, wie eindringende Beschäftigung mit den höchsten Werken der Dichtkunst. Ihre Wirkung ist die unmittelbarste, sie setzt am wenigsten voraus, jedes Gemüt ist ihr ohne Weiteres zugänglich. Und noch, was sie in dem speziellen Falle empfiehlt: ihre Schönheiten nicht minder wie der Grund ihrer Wirkung lassen sich mehr, als es bei jeder anderen Kunst möglich ist, in Worten erklären. Denn wenn die Beschäftigung mit diesen Dingen an die Stelle der jetzigen Vorlesungen träte, und ihr, namentlich in den ersten Semestern, eine weitere Ausdehnung, als diesen heute, neben den eigentlich praktischen künstlerischen Studien eingeräumt würde, so versteht sich, daß dies nur unter Anleitung und Aufsicht eines geschickten Lehrers stattfinden dürfte. Die Poesie, indem sie überall im einzelnen Fall das Allgemeingültige, Notwendige darstellt, indem ihr das lebensvolle Individuum überall zugleich zum Typus wird, enthüllt in ihrem Schaffen recht eigentlich das Wesen aller Kunst, und zwar so, daß es Jedem zugleich offenbar werden, und als Notwendiges, Einziges erscheinen muß. Man könnte vielleicht einwenden, um dies Alles zu erreichen, sei ein Studium ganz für sich erforderlich; vor Gewinnung eines solchen Verständnisses der Poesie müßten eine Menge von Vorstufen zurückgelegt sein. Aber solche Meinung ginge ohne Zweifel zu weit. Daß die Dichtkunst mächtiger und ergreifender wirke, als jede andere, wird nicht geleugnet werden. Ebensowenig, daß die größere Empfänglichkeit auch ein rascheres Auffassen zur Folge hat. Gerade bei Künstlern findet man nicht selten ein vielmehr den Kern der Sache berührendes Verhältnis zur Poesie als bei Gelehrten. Und zudem darf nicht vergessen werden, daß es sich nicht um ein Wissen und Bestimmen nach Kategorien handelt, sondern darum, dem Geiste eine größere Fähigkeit und Fertigkeit zu geben im Erfahren des Kunstschönen, des Einfachen, des Wahrhaftigen. Wer aber in diesem Sinne Homer, Sophokles, Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Schiller in sich aufgenommen hat, dem wird auch in anderen Regionen nicht schwer werden, das Gute und Echte zu erkennen und zu seinem Richtweiser zu nehmen.

Wenn nun der Akademiker, erst nachdem seinem Geiste eine solche ästhetische Kultur zu Teil geworden wäre und er selbst durch unabläßiges Aktstudium die Herrschaft über das Technische, das Verständnis des menschlichen Körperbaues, und zugleich eine gewisse heilsame Selbstbescheidung erlangt hätte — wenn er dann erst daran ginge, nach der Antike zu zeichnen: dann würde diese Übung ihren Zweck erfüllen, und der Stipendiat in einer Weise ausgerüstet nach Rom kommen, daß er mit einiger Zuversicht an die Bewältigung jener Aufgaben gehen könnte, die ihm dort gestellt sind — dann also würde das römische Stipendium, die römische Akademie eine Berechtigung haben.

Wilhelm Porte.

Dichtung.

Rundschau.

* Die Jahrhundertfeier von **Franz Grillparzers** Geburtstag ist in den deutschen Landen mit einer Bekenner-Begeisterung gefeiert worden, die zur Lehre von unserer Kunstheuchelei einen wesentlichen Beitrag liefert. Denn trotz aller Festreden bleibt es wahr: nicht nur für die weiten Kreise des „Volks" hat Grillparzer nie wirklich gelebt, noch lebt er jetzt in Wahrheit, nein, auch für das Kunstempfinden der beschränkten Zahl der „oberen Zehntausend" ist er ein Fremder geblieben, ein mit Achtung auf der Bühne begrüßter Gast, aber doch nur ein Gast. Nicht Grillparzers Dichtergröße wird durch dieses Bekenntnis geschmälert, sondern die Hochschätzung der Genußfähigkeit bei uns, den Gebildeten. Wir sind einseitig in unserem Vermögen, Künstlerisches zu empfinden; die Freude am Hineinversetzen in eine fremde künstlerische Persönlichkeit wird uns schwer erschlossen; wo wir nicht sogleich uns selbst wiederfinden, da bleiben wir leicht kalt: wir sind kein Volk, dem ohne Weiteres Kunst, weil sie Kunst ist, genügte.

Es ist über den Menschen Grillparzer in der letzten Zeit so viel in jeder Tages-Zeitung geschrieben worden, daß schon deshalb sein Bild vor den Augen all unserer Leser stehen muß. Betrachtet man es unbefangen, so erscheinen seine Züge nicht überall erfreulich; uns sieht Wandelsinn, Mangel an thatfreudigem Mut, Verbissenheit, Kleinlichkeit sogar aus manchen von ihnen neben den tüchtigsten Eigenschaften entgegen. Geradezu aus Widerstrebendem schien dieser Mann zu bestehen. Und der Mangel einer immer sich gleich bleibenden Arbeit nach stets derselben Richtung hin war es auch, der die Wirksamkeit des Dichters Grillparzer erschwerte, dieses Dichters, der unmittelbar nach einer „Ahnfrau" eine „Sappho" schrieb. Als das Schlagwort vom „Schicksalsdramatiker" in gar zu auffälliger Weise nicht mehr paßte, fehlte ein Fach, in das man den Dichter bequem einordnen konnte in die Sammlung der Poeten, und so ließen ihn viele einfach draußen.

Man braucht nicht mit Grillparzers überschwänglichsten Bewunderern zu behaupten, er habe, als hätte kein Schiller gelebt, die Entwickelungstragödie der Deutschen erst geschaffen, er habe von den deutschen Dramatikern als erster wirkliche volle Menschen statt nach Rollenfächern eingeteilte Charaktere gegeben usw. — und kann vielleicht doch zugeben: Grillparzer war der bedeutendste Dramatiker unter seinen Zeitgenossen. Aber um das volle Leben seines Dichtertums in der Zeit, da auch sein Leib noch lebte, ist er gekommen, unglücklich hierin wie in Vielem. Und die Gegenwart?

Digitized by Google

Ein Blatt, wie der „Kunstwart“, ist nicht der Literaturgeschichte gewidmet, es hat auch der hingeschiedenen Großen nur zu gedenken, um das hervorzuheben, was von ihnen fortwirkt auf das Streben der Menschen von heute. Hat Grillparzer wirklich noch einen Einfluß auf die Dichtung unserer Tage? Nur ein Finden-Wollen um jeden Preis könnte zu einer Bejahung dieser Frage führen. Vielleicht schuf Grillparzer als der letzte Große einer Dichterzeit, deren höchstes Ideal war, bedeutende Gefühle wohlgefällig darzustellen. Unser neues Dichtergeschlecht geht auf anderen Wegen, und wir glauben, es wird auch auf ihnen zu mächtigen Schöpfungen gelangen. Aber es giebt so wenig eine Kunst, wie es eine Kultur giebt — vielleicht wirkt Grillparzer auf eine spätere Zukunft tiefer ein, als auf unsere Zeit. ♂

* Über **poetische Wahrheit** veröffentlicht Otto Ernst im „Magazin für die Literatur“ (51) „Betrachtungen zur Psychologie der Dichtkunst“. Nach einigen scharfen Hieben auf die Unklarheit der Begriffe bei den bei weitem meisten unserer „Kritiker“ geht der Verfasser zur Besprechung des Schlagwortes von der „poetischen Wahrheit“ als eines der meist gebrauchten und mißbrauchten über. Poetische Wahrheit, so führt er aus, verlangen alle von der Dichtkunst, „aber jeder versteht etwas anderes unter poetischer Wahrheit, der naturalistische Fanatiker des Häßlichen sieht sie nur in der rücksichtslosen Wiedergabe des Widerwärtigen und Abstoßenden; ein ideologisch-ätherisches Gemüt empfindet sie noch, wenn es Himmelskörper singen hört und Elfen über Rosenkelche tanzen sieht. Dazwischen liegt das ganze Labyrinth von Individualansprüchen. Daß der eine für überraschend wahr und unnatürlich hält, was der andere lächerlich, unwahr und uatürlich findet, ist eine Erfahrung, die ich meinen Lesern nicht erst ins Gedächtnis zurückzurufen brauche.

Hier will ich nun zunächst eine Stelle aus dem zweiten Bande von Lazarus' «Leben der Seele» zitiren, eine Stelle, von der meine weiteren Erörterungen ausgehen sollen. A. a. O. heißt es: «Der Satz „Die Schlacht ist gewonnen“ kann als ein bloßes Schulbeispiel angeführt werden; er drückt dann das formal zutreffende Urteil aus; davon ist aber verschieden, daß eine wirkliche Schlacht stattgefunden, daß sie wirklich gewonnen und daß diese Thatsache als Urteil gedacht und im Satz ausgesprochen wird» — und in einer Fußnote fügt Lazarus nun hinzu: «Auf die Frage, ob die Sprache jemals im Stande ist, mit ihren eigenen Mitteln die Realität eines Gedankens von dem bloßen formalen Denken desselben zu unterscheiden — da alle Versicherungen, welche hinzugefügt werden, ja wiederum blos gedachte sein können — wollen wir hier nicht weiter eingehen. Und ebenso will ich auf die höchst interessante Frage, wie und wodurch die Poesie als ein Drittes zwischen dem realen und dem formalen Denken auftritt, einen Schein des wirklichen Lebens oder einen wirklich lebendigen Schein erzeugt, den Geist des Lesers hinlenken, ohne ihr hier nachgehen zu können.»

Mit mehr wissenschaftlichen Worten kann ich jetzt meine obigen Ausführungen in der Form wiederholen, daß ich sage: der Leser wünscht, das poetische Denken möchte ein reales sein.

In einem Falle ließe sich diese Forderung wenigstens annähernd erfüllen. In dem Falle nämlich, daß sich — ich sage nicht: alle Kunst, denn von einer solchen könnte nicht mehr die Rede sein — daß sich alle Literatur auf Memoiren, Autobiographien, Konfessionen, Tagebücher usw. beschränkte. Vorausgesetzt — und diese Voraussetzungen sind kaum gewagt zu nennen — alle 16 000 Schriftsteller im «Kürschner» sind interessante Individuen, alle sind sehkräftige Selbsterforscher, grundehrliche, mutige Wahrheitsbekenner und gute Stilisten; alle breiten ihr äußeres und inneres Leben lückenlos vor unseren Augen aus: so ergiebt das schon von einer Schriftstellergeneration eine Ausbeute von 16 000 interessanten Büchern, die lauter reale Wahrheit enthalten! Kann man mehr verlangen? Bücher gewiß nicht. Eine Frage wäre freilich, ob man noch anderes verlangen könnte. Von den 40 Millionen Deutschen bleiben weit über 45 Millionen nach, und diese sind für alle Zeiten für die deutsche Literatur verloren, weil sie ja keine Bekenntnisse schreiben! Man denke! Wenn diese 45 Millionen nun ebenso interessant sind wie wir 16 000! Das erregt Bedenken. Aber wir können ja auch unmöglich unser Leben beschreiben, ohne die Menschen unseres Verkehrs zu schildern und zwar recht genau zu schildern. «Was weiß ein Mensch vom andern?» soll nun Goethe gesagt haben. Und Hamerlings Nero findet, durchaus nicht ohne Grund, das Menschenangesicht nicht viel offener und durchsichtiger als die Larve des Tiers, hinter der sich ein Unheimlich-Rätselvolles verberge. Wir müßten also schon konstruiren, wo wir Selbsterlebtes und Selbsterforschtes zu bieten meinen? So wäre jede Selbstbiographie — Wahrheit und Dichtung? Nun, so haben wir keinen Grund, unsere Phantasie nicht fröhlich weiterspinnen zu lassen! Und so ehrlich wollen wir doch hoffentlich alle sein, einerlei ob wir uns Naturalisten, Realisten, Idealisten oder poetische Wahrheitsmonopolisten nennen, so ehrlich wollen wir doch alle sein, daß wir sagen: wir müssen konstruiren, wenn wir schaffen wollen?! Auch wenn wir «Friedensfeste» oder «Selicke-Familien» schaffen wollen! Oder ist einer, der seinen Bruder kennt wie sich selbst?

Mit der realen Wahrheit der Literatur ist es also leider nichts.

Andererseits läßt sich nicht verkennen, daß der Satz «Die Schlacht ist gewonnen» einen schwachen Trost bietet, wenn eine Schlacht -- überhaupt nicht stattgefunden hat, und man kann es keinem Leser verdenken, wenn er für sein geistiges Leben eine etwas greifbarere poetische Nahrung verlangt als die zwar unanfechtbare, aber wenig enthusiasmirende und erschütternde These, daß Cajus ein Mensch sei. Wenn wir uns auch diese allermagersten Sätze mit Hilfe einer gelenkigen Phantasie zn einem größeren poetischen Produkt erweitert denken, so finden wir dennoch, falls nicht die notwendige Annäherung an das reale, auf Erfahrung beruhende Denken stattfindet, kaum ergreifendere Manifestationen des dichtenden Geistes als die berühmten schönen Verse: Asserit A, negat E, sed generaliter ambo etc. Das luftige Gebäck der gewöhnlichen Romansorten, dieses Futter der gewohnheitsmäßigen Romanleserinnen bezw. -leser, das massen-

Digitized by Google

haft produzirt und konsumirt werden kann, weil es dem Dichter die Mühe spart, seine Schöpfung der Wirklichkeit zu entringen und den Leser darüber hinweghebt, diese Schöpfung zur Wirklichkeit in Beziehung zu setzen, diese Dutzendliteratur der Leihbibliotheken, sage ich, ist durchgehends rein formale Ware. Darum verschraubt sie auch die Köpfe, macht sie dieselben wirklichkeitsscheu und blümerant-sentimental und rechtfertigt sie den Tadel Kants, der allerdings mit ungerechtfertigter Verallgemeinerung seines Urteils das Romanlesen «eine Übung in der Kunst» nennt, «die Zeit zu töten und sich für die Welt unnütz zu machen, hintennach aber doch über die Kürze des Lebens zu klagen.»

Ehe wir zur Beantwortung der oben zitirten, von Lazarus aufgestellten Frage nach der Stellung der Poesie zwischen realem und formalem Denken übergehen, haben wir uns darüber klar zu werden, auf welche Momente des dichterischen Erzeugnisses die Forderung der poetischen Wahrheit Anwendung findet. Unmöglich kann sie Geltung haben für die persönlichen Anschauungen des Dichters, falls er solche in seinem Werke überhaupt niedergelegt hat. Wir wissen sehr wohl, daß jemand ein großer Dichter sein und seinen Vorwurf mit überraschender poetischer Wahrheit durchführen kann, wenn er auch von der konkreten Grundlage seiner Schöpfung zu irrigen politischen, religiösen, ethischen oder sozialen Konsequenzen fortschreitet. Beispiele hierfür liegen überall am Wege, und wir brauchen uns bei ihnen nicht aufzuhalten. Gleichwohl finden sich schon hier Leute genug, die dem Dichter seine Gesinnung als «poetische Wahrheit» oder «Unwahrheit» anrechnen, wenn wir auch zugeben müssen, daß für eine solche Begriffsverwirrung jene interessante Naivetät erforderlich ist, die man im Deutschen als Vernageltsein bezeichnet. Viel häufiger aber — darin wird mir jeder Leser zustimmen — wird aus dem Organismus einer Dichtung ein Stück Handlung oder ein Charakter herausgerissen und am Maß der poetischen Wahrheit gemessen. Wie schal, wie oberflächlich, wie haltlos sind oft diese Urteile und doch — wie ratlos steht man ihnen gegenüber; denn man muß, um sie zu widerlegen, die ganze innere Verkettung der Dichtung rekapituliren, und natürlich stehen einem dabei fast nie so gute Worte zu Gebote, wie sie der Dichter schon vergeblich verschwendet hat. Das Ungewöhnliche einer Handlung, irgend ein Widerspruch in der Bethätigung eines Charakters genügt dem Oberflächlichen, den Vorwurf der Unwahrheit zu erheben. Daß ein Geiziger sein Geld zum Fenster hinauswirft, ein vollkommen glückliches Liebespaar sich tötet, eine Dirne keusche Empfindungen zeigt, ein todesmutiger Freigeist seine Lehren widerruft, ein vom glühendsten Ehrgeiz beseelter eine Krone ausschlägt oder eine schwärmerisch-gläubige Nonne sich in einen schönen Jüngling verliebt — muß denn das durchaus unwahr sein? Und doch beschränkt sich der Vorwurf der Unwahrheit in der Regel auf eine ähnliche schnellfertige Antithese. Ganz besonders beliebt ist die Meinung, daß die Charaktere eines Dichters ohne jede Abweichung irgend ein vorgezeichnetes psychisches resp. moralisches Programm ableben müßten. Wie man wohl von einem starken und gefestigten Charakter kurzweg sagt: «Das ist ein Charakter!» und einen willenlosen Schwächling verurteilt, indem man ihm «Charakter» abspricht, so ist den meisten Menschen ein schwankender Charakter im poetisch-psychologischen Sinne überhaupt kein Charakter und mithin ein verfehltes dichterisches Erzeugnis. Und doch wissen wir alle, daß jeder, auch der sicherste Charakter solche Schwankungen zu überwinden gehabt hat oder noch zu überwinden hat und daß gerade bei solchen Schwankungen und Abirrungen, daß gerade in jenen Augenblicken, in denen die Flamme der Vernunft unstät hin- und herflackert, auch in die abgelegensten Seelentiefen ein flüchtiger Lichtschein fällt, der dem rechten Dichter vollkommenste Aufschlüsse giebt. Freilich gebe ich zu, daß dem literarischen Pfuscher, der irgend einen unmotivirten psychologischen Unsinn verbricht, die Behauptung, er habe interessante seelische Widersprüche darstellen wollen, als gute Ausflucht dienen kann, wie sich etwa ein Anstreicher, der statt eines flammenden Herzens einen Bierrettig malt, damit ausreden würde, eben dieser Rettig sei das edle Ziel seiner künstlerischen Bemühungen gewesen.

Soviel steht jedenfalls fest, daß keine Handlung oder Begebenheit, sofern sie nur nach den Naturgesetzen möglich ist, an sich als poetisch unwahr bezeichnet werden kann; dasselbe gilt von den Charakteren. Ja, hinsichtlich der letzteren dürfte man noch weitergehen und sagen: Da die Möglichkeit der psychischen Mischungen eine unbegrenzte ist, giebt es überhaupt keine unmöglichen Individuen. Allerdings sind die Unterschiede zwischen den 1300 Millionen Erdbewohnern, namentlich bei gewissen innerafrikanischen und inneraustralischen Stämmen nicht so groß, daß von interessanten Abweichungen und deren poetischer Verwertung die Rede sein könnte; die thatsächlich vorhandenen Exemplare interessanter Einzelwesen sind aber erfahrungsgemäß so mannigfaltig verschieden, daß sie einen unbegrenzten Ausblick in die Möglichkeit seelischer Variationen gewähren. Müssen nun diese Ausführungen, falls sie zutreffend sind, für den poetischen Karikaturenzeichner wider Willen, den unpsychologischen Dichterling etwas ungemein Befreiendes, vom Albdruck Erlösendes haben, so muß sein Wohlbefinden doch sofort aufhören, wenn er vernimmt, daß die Forderung der poetischen Wahrheit mit größter Strenge auftritt, sobald es sich um die kausale Beziehung zwischen der Individualität und ihren Kundgebungen handelt. So gewiß nämlich die reale Wahrheit niemals allein dadurch zu finden ist, daß wir die einzelnen Dinge durch Wahrnehmung, Anschauung und Vorstellung kennen lernen und sie durch richtige Subsumirung unter den zuständigen Gattungsbegriff erkennen, sondern erst dadurch unser eigen wird, daß wir die zahllosen Fäden des zwischen den Dingen ausgespannten Beziehungsnetzes aufspüren*, so gewiß kann die poetische

* Nicht blos kennen sage ich, auch nicht blos erkennen, sondern begreifen wollen wir die Dinge. Begreifen, d. h. sie im weitesten Sinne in ihrem Zusammenhange deuten.

Der Beziehungen der Dinge zueinander, welche wir in unserm Denken ergreifen, giebt es viele und verschiedene. Mit aller Bestimmtheit und allem Nachdruck dürfen wir es aussprechen: Die Entdeckung dieser Beziehungen, das Ergreifen derselben im Denken, die Apperzeption der gekannten und erkannten Erscheinungen durch diese ihre Beziehungen macht den Inhalt aller fortschreitenden Entwickelung des Geistes,

Digitized by Google

Wahrheit nicht bei getrennter Betrachtung von Dingen und Geschehnissen, sondern nur durch ausführliche Würdigung ihrer gegenseitigen Beziehungen vom Dichter gegeben und vom Leser gefunden werden.

Das seelische Geschehen kennt nirgends einen Widerspruch; was uns in den Offenbarungen einer Seele in noch so grellem Widerspruch erscheint, hat, wie alles in der Welt, seine zwingende Ursache und ist deren notwendige Wirkung. Die Forderung der poetischen Wahrheit spitzt sich deshalb zu auf die Forderung der psychischen Widerspruchslosigkeit. Von einer solchen kann aber nur mit Rücksicht auf die oben gekennzeichneten Beziehungen die Rede sein. Durch die Erfüllung jener Forderung wird der von Lazarus erwähnte «Schein des wirklichen Lebens» oder der «wirklich lebendige Schein» erzeugt, wird das formale Denken der Poesie dem realen Denken genähert. Natürlich giebt es hier keine absolute Widerspruchslosigkeit.

Der Satz: «das Dreieck ist spitzwinklig», ist ein rein formales Urteil und entbehrt als solches jeder realen Bestimmtheit. Aber nicht nur, daß jeder gesunde Mensch mir sofort die Möglichkeit eines spitzwinkligen Dreiecks zugiebt; er wird sogar, wenn ich hinzufüge, daß zwei Winkel dieses Dreiecks je 60 Grad halten, freiwillig anerkennen, daß der dritte Winkel ebenfalls 60 Grad und das Dreieck ein gleichseitiges sein müsse. Ein Zweifel an der Möglichkeit der hier geschilderten Verhältnisse ist ausgeschlossen, weil es keinen formal richtigen mathematischen Gedanken giebt, der nicht einer ganz bestimmten Realität aufs Haar genau entspräche. Ebenso würde, falls jemand von irgend einem Dreieck behauptete, es habe zwei stumpfe Winkel, sofort die Unmöglichkeit, also Unwahrheit dieser Behauptung als evident erscheinen. Wenn du auch erreichbar wärst im Bereiche der Kunst, göttliche Gewißheit des mathematischen Gedankens! Wenn man mit der Daumschraube deiner Apodiktizität aus den Verächtern der Poesie die achtungsvolle Anerkennung ihrer Wahrheiten herauspressen könnte! Leider ist uns das versagt. Wenn ich noch so viele Gründe ins Feld führe, kann ich doch keinen Leser zu dem Zugeständnis zwingen, jene oben erwähnte formale Schlacht könne gewonnen worden sein. Bellamy hätte seinen sozialistischen Staat noch hundertmal so plausibel machen können, wie er es gethan hat, den grundsätzlichen Zweiflern am sozialistischen Gedanken wäre dieser Staat nicht minder als bloßes Hirngespinnst erschienen. Da wir nirgends die zweifellose Sicherheit der quadratischen Gleichungen wiederfinden, so ist auch die Poesie verdammt, sich auf die Wahrheit einer immer noch dem Zweifel unterworfenen Möglichkeit zu beschränken. Wer sich mit dem «Schein des wirklichen Lebens» nicht begnügen will, dem können wir nichts Solideres bieten. Ich kenne einen Bauern, der mit großer Verachtung und Entrüstung zu versichern pflegt: was auf der Bühne geschehe, sei alles nicht wahr; er selbst habe gesehen, daß vor der Bühne in einem Kasten jemand sitze, der den andern alles vorschwatze. Derselbe Bauer antwortete seinem Sohne, der, auf ein Theater deutend, fragte, was für ein schönes Gebäude das sei, mit den tiefempfundenen Worten: «Dat is 'n Dullhus, min Söhn!» Gegen diesen Bauern würden selbst Götter vergeblich für die Anerkennung der poetischen Wahrheit kämpfen. Und es giebt viele Bauern.

Da die psychische Widerspruchslosigkeit einer Dichtung auf der naturgemäßen Verknüpfung von Ursache und Wirkung im Seelenleben beruht, hat der Dichter sich zu sagen, daß sein Erzeugnis seelisch gewachsen sein muß, wenn es den Anspruch einer ursprünglichen Dichtung erheben will. Man würde hier mit Unrecht einwenden, daß die Poesie nicht ausschließlich psychologische Momente umfasse. Die Natur- und sonstigen Schilderungen des Dichters haben nur dann Wert, wenn sie die organische Lebendigkeit des seelisch Gewachsenen atmen, wenn sie zwischen den Zeilen deutlich ihre Genesis erzählen. Mag der Dichter so objektiv schildern wie er will, mag er an keiner Stelle seine Person erkennen lassen, so wollen wir doch auf Schritt und Tritt empfinden, daß er hinter seinem Bilde steht, daß sich dieses Bild in einem Menschenkopfe gemalt hat.

Die Bezeichnung «seelisches Wachsen» dürfte schon in sofern zutreffend sein, als jede poetische Thätigkeit, wie überhaupt alles «eigentliche Schaffen und Bilden, auch das wirkliche Denken, das Finden und Begründen» im wesentlichen unbewußt ist. Wir alle wissen — und wer es nicht weiß, kann sich augenblicklich davon überzeugen — daß zu gleicher Zeit nur eine Vorstellung in uns zur absoluten Klarheit gelangen kann, daß aber jederzeit jede andere unbewußte Vorstellung, ja unbewußte Vorstellungskomplexe in Mitschwingung geraten können. Wenn jener organische Zusammenhang zwischen bewußten und unbewußten Seeleninhalten nicht bestände, d. h. wenn momentan klare, aber isolirte Vorstellungen unser ganzes Seelenleben ausmachten, so wäre eine Einheit desselben und eine fortschreitende Geisteskultur natürlich ausgeschlossen. Daß eine solche sich vollzieht, geschieht, wie gesagt, fast ausschließlich auf unbewußtem Wege. Das Suchen nach einem Gedanken, will sagen: nach einem Urteil, beschränkt sich, wenn ich meine Erfahrungen richtig beurteile, darauf, daß wir die denkbar höchste Lebensenergie auf die augenblicklich erleuchtete Vorstellung konzentriren uud sie zur größtmöglichen Helle zu bringen suchen, damit sich gleichsam von selbst die Beziehungen aufdrängen, die von ihrer Peripherie zu anderen (noch unbewußten) Vorstellungen hinüberführen, wie wir etwa auf einem Blatt Papier bei flüchtigem Hinsehen nur einen Fleck bemerken, bei genauer Besichtigung aber entdecken, daß von diesem Fleck nach allen Seiten hin feine Linien ausgehen. Alles Finden aber ist unbewußt: plötzlich ist irgend eine Brücke nach einer anderen Vorstellung hin geschlagen, und unser gesamtes Denken, nicht nur das des Dichters, hat den Charakter des Einfalls.

«Nur der Antrieb und die Absicht des Schaffens auf der einen und der vollendete Erfolg desselben auf der anderen Seite treten deutlich ins Bewußtsein der dazwischen liegende Akt der eigentlichen Erzeugung,

des öffentlichen wie des individuellen Geistes aus. Das Entdecken, Erfassen, Aufstellen neuer Beziehungen überhaupt bezeichnet die großen Epochen, die Anwendung und Durchführung derselben in den einzelnen Erscheinungen erfüllt und gestaltet die fortlaufende Geschichte aller geistigen Kultur. (Lazarus, Leben der Seele, Bd. II.)

Digitized by Google

des neuen Gebildes ereignet sich außerhalb des Bewußtseins». (Lazarus.)

Natürlich kann jenes unbewußte Finden ein irriges, die plötzlich geschehene Verbindung eine falsche sein.

Charakteristisch aber für meine obige, auf das Suchen bezügliche Behauptung ist es nun, daß der geschultere Denker in diesem Falle an das telephonische Zentralamt, d. h. die Ausgangsvorstellung zurücktelephonirt: «Anders verbinden!» und nur von hier aus nach wiederholter Besinnung eine neue Verbindung sucht. Der zerfahrene Denker wird sich auf zahllosen Wegen im Labyrinth der hunderttausend anderen Vorstellungen umhertreiben, um durch einen Glücksfall das richtige zu treffen, während der disziplinirte Geist auf den früheren Standpunkt zurückgeht, ihn noch einmal mit schärfster Aufmerksamkeit ins Auge faßt, um dann mit mehr oder weniger Notwendigkeit den richtigen Weg zu finden."

Theater.

* **Wichtigere Erstaufführungen. VI.** — Uns wird geschrieben:

Die „Freie Bühne" in Berlin hatte am 11. Januar durch Aufführung von Gerhart Hauptmanns Drama „Einsame Menschen" einen großen Erfolg zu verzeichnen, vielleicht den größten, den sie aufzuweisen hat. Zwar hat die Berechtigung ihres Daseins insofern keine neue Stütze erhalten, als das Hauptmannsche Stück schon vor der Aufführung vom „Deutschen Theater" angenommen war, aber sie hat doch bewiesen, daß sie Recht daran that, Gerhart Hauptmann auf den Schild zu erheben, allen denen zum Trotz, die da meinten, seine Bedeutung erschöpfe sich in einem gewissen Wagemute, krasse und anstößige Szenen auf die Bühne zu bringen, bez. allerhand sozialistische Ideen vorzubringen. Von alldem hält sich das neue Stück völlig frei. Trotzdem, und trotz des großen Fortschritts in technischer Hinsicht, sowie der unleugbaren bedeutenden Steigerung seiner dichterischen Kraft ist Hauptmann im Grunde derselbe geblieben, mit allen seinen Einseitigkeiten und Vorzügen oder besser: er hat sich folgerecht und seiner ursprünglichen Natur gemäß entwickelt. Man kann dem jungen Dichter Glück wünschen, daß er die Kraft besitzt, unbeirrt seine eigenen Wege zu wandeln.

Das Hauptmannsche Drama spielt in einem Landhause am Müggelsee. Die im Vordergrunde des Interesses stehende Persönlichkeit — Held ist die denkbar unpassendste Bezeichnung — Johannes Vockerat ist ein Privatgelehrter, ein Naturforscher aus der Darwinschen Schule, der an einem philosophischen Werke arbeitet. Ohne hervorragende Begabung und ohne Energie, aber mit starken geistigen und gemütlichen Bedürfnissen, fühlt er sich unverstanden und unbefriedigt. Seine Eltern, streng kirchengläubige, sehr brave und hausbackene Leute, können ihn nicht verstehen. Mit seinen Freunden ist er zerfallen; ist er seinen Eltern zu radikal, so ist er es diesen zu wenig, er ist ihnen zu sehr „Kompromißmensch". Mit dem einzigen Jugendfreunde, der ihm geblieben, liegt er in ewigem Streite. Auch das Verhältnis zu seiner Frau ist unerquicklich. Käthe, die treffliche Hausfrau und Mutter, die gemütvolle Gattin, kann ihm nichts recht machen, so sehr sie sich bemüht, seiner Eigenart sich zu fügen, sie reizt und ärgert ihn durch Alles, was sie spricht und thut. Es kommt zu den unbehaglichsten Szenen. Obgleich er sie in seiner Art liebt, kränkt und verletzt er sie unaufhörlich wider sein eigenes besseres Wollen. Dabei ist Käthe weder als beschränkt, noch besonders hausbacken gezeichnet; sie teilt seine freigeistigen Anschauungen und giebt sich redliche Mühe, auf alle seine Wünsche einzugehen. Aber sie ist eine zarte, leicht eingeschüchterte, etwas unselbständige Natur, ohne starke Persönlichkeit; sie giebt ihm weder geistige Anregung, noch versteht sie es, seine Stimmung zu beeinflussen. Und er, der Nervöse und Überreizte, verlangt nach einer Persönlichkeit, die auf ihn selbständig einwirkt, ihm gleichzeitig Halt und Anregung gewährt. Eine solche tritt plötzlich in den Kreis seiner Familie: Anna Mahr, eine deutsch-russische Studentin. Bei ihr findet er Verständnis für seine wissenschaftlichen Bestrebungen, sie versteht ihn mit einer gewissen Ueberlegenheit zu behandeln, ihn geistig zu fesseln und gemütlich anzuregen, in ihr findet er die Stütze, deren er bedarf und an die er sich mit allen Fasern seines Gemüts klammert. Die Konsequenzen ergeben sich von selbst. Als ehrenhafter Mann denkt er nicht an Treulosigkeit und Ehebruch. Er glaubt an seine rein freundschaftlichen Gefühle, er eifert gegen die Beschränktheit der Welt, welche an eine Trennung der sinnlichen und geistigen Sphäre, an eine Erweiterung und Vertiefung idealer Bande zwischen Mann und Weib nicht recht glauben will, er ist sich selber nicht bewußt, wie nahe seine Liebe daran ist, in physische Leidenschaft umzuschlagen. Als es aber auf Veranlassung der Familie endlich zu einer Trennung kommt, als Anna Mahr plötzlich das Haus des Freundes verläßt, da fühlt Vockerat, daß er eigentlich Alles verloren habe: er stürzt sich in den See.

Für Menschen, deren Urteilen sich im Wesentlichen an der Hand von Schlagworten vollzieht, ist es diesmal besonders leicht, zu einem bündigen Resultat zu gelangen: Das Drama Hauptmanns enthält zu wenig Handlung, es ist undramatisch; die seelische Kleinmalerei, die subtile psychologische Analyse gehört in den Roman; im Übrigen ist Alles: Ibsen.

Was den letzteren Punkt anlangt, so ist nicht wohl zu leugnen, daß sich mannigfache Analogien mit den Werken des norwegischen Dichters finden lassen. Aber es muß betont werden, daß Hauptmann seinen Meister gerade in seinen Vorzügen vielfach erreicht hat. Die Personen, zumal die Nebenfiguren sind Meisterstücke einer objektiven Charakterisirungskunst. Nirgends spricht der Dichter lehrhaft aus seinen Personen zu uns, lebendige Gestalten treten uns allenthalben entgegen. Wunderbar fein ist es, wie die Charaktere sich gegenseitig bestimmen und wie alle Seelenregungen und schwankenden Stimmungen in den Nuancen eines beziehungsreichen Gesprächs sich wiederspiegeln.

Was nun den Vorwurf anlangt, das Stück sei in Ermangelung genügender Handlung kein Drama, sein Talent weise den Dichter lediglich auf novellistische Schilderung, so bekenne ich, für alle Etiketten-Ästhetik kein rechtes Verständnis zu besitzen. Ich meine, daß nicht nur ein buntes Äußeres, sondern daß auch ein reiches inneres Geschehen auf der Bühne zur Darstellung gelangen kann. Nur die Wirkung, nicht die Regel ist für die ästhetische Wertschätzung maßgebend. Und Szenen, wie das Gespräch der Liebenden in der Dämmerung, ihr Abschied oder die Schlußszenen, in denen die Katastrophe zu erschütterndem Ausdruck gelangt, nenne ich deshalb im höchsten Sinne des Wortes dramatisch, weil eine gleich bedeutende Wirkung — immer bei Voraussetzung des gleichen stofflichen Vorwurfs — durch keine andere Dichtungsart, etwa eine Novelle, erzielt werden kann, vielmehr gerade als die notwendige Voraussetzung jener spezifischen Wirkung die greifbare und anschauliche Vorführung auf der Bühne sich erweist.

Thatsache ist freilich, daß die allzu peinliche und ausführliche Darstellung des seelischen Vorganges zumal im vierten Akte eine gewisse Abspannung bei den Zuschauern hervorrief.

Digitized by Google

Der Verfasser hat eine große Vorliebe für stark aufregende und qualvolle Szenen. In Folge dessen stehen die Beziehungen Vockerats zu seinen Eltern und seiner Frau im Vordergrunde, die zu Anna Mahr aber gelangen erst zur ausführlichen Darstellung, als bereits die Verhältnisse zu einer Auflösung dieser Beziehungen drängen. Aber die offenbar erhebenden Stunden eines freien anregungsreichen Verkehrs mit zu erleben, ist uns nicht vergönnt. Wir erfahren nur öfter, daß die Beiden zusammen auf dem See fahren. Und darin erblicke ich den Hauptfehler des Stückes. Wie die ganze Persönlichkeit und geistige Bedeutung Anna Mahrs am wenigsten scharf herausgearbeitet ist, so ist auch ihr Verhältnis zu Johannes Vockerat im Dunkeln geblieben. Man muß es auf Treu und Glauben hinnehmen, wenn er von ihr rühmt, sie sei sein guter Engel. Würden wir selbst sehen, was sie ihm in geistiger und gemütlicher Hinsicht bedeutet, wie sich ihr Verhältnis gestaltet, warum sie ihm unentbehrlich geworden, man würde nicht nur ein größeres, aus der Anschauung geschöpftes Verständnis für sein Verhalten gewinnen, sondern es würde auch die Reihe fast ausschließlich peinvoll erregender, das Gefühlsleben aufwühlender Szenen unterbrochen und vielleicht verhindert worden sein, daß die geistige Elastizität der Zuschauer stellenweise erlahmte.

Die Akten über das ergreifende Hauptmannsche Werk werden nicht sobald geschlossen werden. So viel wir wissen, wird es noch einige Änderungen erfahren, ehe es fertig im Druck erscheint und am „Deutschen Theater" zur Aufführung gelangt. chth.

Musik.

* **Pietro Mascagnis** kleine Oper „Cavalleria rusticana", über deren Erstaufführung wir s. Z. aus Rom berichteten, tritt mit überraschender Schnelligkeit ihren Weg in die Welt an; sie ist nun auch in Deutschland schon an mehreren Orten eingezogen und überall ist das Urteil dasselbe: es ist ein großer Künstler, ein Künstler vornehmsten Schlages, der mit dem jungen Komponisten vor die Welt trat. „Das ist", schreibt uns Peter Hille aus Rom, „nicht nur ein vorzügliches, sondern in seiner schlichten Tüchtigkeit auch ein Richtung gebendes Werk. Der mit so verdienter Bewunderung Gefeierte gab der einaktigen Oper eine so inbrünstige Vertiefung, daß seine «operetta» an Würde keiner ihrer vieraktigen Schwestern etwas nachgiebt. «Cavalleria rusticana» ist ein Empfindungsgedicht und zugleich ein Musikepos. Da giebt es weder Lücken noch Klebwerk, da ist nichts zu spüren von Aufputz oder Zurechtrückung von Effekten. Alles ist schlicht und einheitlich — ja, diese melodische Sättigung, die jeder Ruhstatt, jeder Schwäche, jeder Zuthat entbehrt, wird dem an italienische Musik Gewöhnten fast peinlich: man hat ein Gefühl, wie bei zu vollem Blumengeruch bei dem Zauber der schwermütigen Mascagnischen Weisen. Schon nach einmaligem Hören betten sich die stark-weichen, charakteristischen Wendungen dieser Musik wie mit schmerzlich ergreifender Gewalt in die Tonerinnerung ein. Und das unterscheidet doch: die Stärke, die lange Dauer des Eindrucks -- da sind manche Opern, von denen man dieses oder jenes Stück mit nach Hause nimmt, aber die nächste Neuigkeit löst den Vorgänger ab, die «Besessenheit» durch Mascagni jedoch hält Monate lang an". In Deutschland geben jetzt Hamburg, Dresden und München die „Sizilianische Bauernehre".

* Über die **Kammermusik nach Beethoven** sagte Richard Pohl in einem Vortrage, den die „N. Z. f. M." abdruckt:

„Was nach ihm kommt, ist gleichsam nur ein Epilog nach Beethoven. Weiter hat's keiner gebracht, konnte es auch keiner bringen. Wohin hätte man die Kammermusik auch führen sollen? Entweder zur völligen Auflösung der Form -- dann war es eben alte Kammermusik nicht mehr — oder zur Orchestrirung.

Eine größere Erweiterung der Form, als Beethoven uns gezeigt, hat Niemand gewagt. Im Gegenteil, man ging dem Muster seiner letzten Quartette scheu aus dem Wege und schloß sich an seine mittlere Periode an. Diese genügt auch für die meisten Sterblichen — wir können sagen für alle — bis wieder ein Beethoven kommen wird. Denn die gewaltig erweiterte oder aufgelöste Form füllt nur der Mächtigste aus. Die absolute Freiheit kann nur das Genie ertragen, die festgehaltene Form ist dagegen einem großen Gitterfelde mit bestimmten Anhaltspunkten und Richtungslinien — oder auch einem Netz zu vergleichen, in welches Jeder mit mit mehr oder weniger Geschick, mit reicheren und schwächeren Farben, seine Gedankenbilder hinein sticken kann. Die Routine kann's hier weit bringen. Wir sehen das beispielsweise bei Onslow, dem einst viel gespielten, selbst noch von Riehl viel gepriesenen. Was hat er geleistet? Form ohne Ideen. Was ist von ihm geblieben? So gut wie Nichts.

Starke Individualitäten wissen sich aber innerhalb dieser Formen noch geltend zu machen. So unser herrlicher Sänger Schubert, der romatische Chopin, der schärmerische Schumann, der feinsinnige Mendelssohn; unter den Neueren der kräftige Rubinstein, der formgewandte Raff, die warm empfindenden Volkmann und Goetz; auch Svendsen, Grieg, die poetischen Nordländer, Sgambati, der am weitesten vorgeschrittene Italiener, ferner Goldmark, Dräseke und vor Allen Brahms.

Die Kammermusik ist Brahms' eigentliche Domäne. Hier, nicht im großen Orchesterstile, hat er sein Bedeutendstes geschaffen. Hier ragt er über seine Zeitgenossen hinaus, weil er Beethoven am besten verstanden hat und ihm am treuesten nachgefolgt ist. Weiter geführt hat aber auch er den Kammerstil nicht. Wir stehen hier noch da, wo wir vor sechzig Jahren standen.

Nur nach einer Seite des inneren Ausbaues sind wir weiter gegangen: nach der orchestralen. Durch die große Vervollkommnung der Klaviertechnik in unserer Zeit ist der Klavierstil in der Kammermusik ein ganz anderer geworden; er nähert sich einerseits mehr dem Konzertstile, anderseits dem volltönenden Orchesterstile mit breiten harmonischen Unterlagen.

Ebenso gewahren wir jetzt das Bestreben, teils durch Vermehrung der Streichinstrumente zum Sextett und Oktett, teils durch Hinzuziehung von Blasinstrumenten den Kammerstil ganz direkt dem Orchesterstile entgegen zu führen.

Das ist auch ein Auflösungsprozeß, nur anderer Art. Er liegt nicht im Formenbau, sondern im erweiterten Gebrauch der Mittel. Ob das eine Vervollkommnung des Kammerstils zu nennen ist, möchte ich aber bezweifeln. Er wird den Gedankeninhalt an sich nicht vermehren, nur die Erscheinung reicher, bestechender machen. Es ist ein Drängen nach Massen-

Digitized by Google

wirkungen hin, die überhaupt ein Zeichen unserer Zeit sind.

Vielleicht geht die Aera unserer Kammermusik mit unserem Jahrhundert überhaupt zu Ende. Bedauerlich wäre das jedenfalls. Aber einen Trost haben wir dabei: das was die letzten hundert Jahre in der Kammermusik geschaffen haben, wird uns unveräußerlich bleiben, und auch unsere Kinder und Enkel wird es noch erfreuen und erheben!"

Bildende Künste.

* Mit **Raschdorffs Dombau-Entwurf** dürften der Welt ebenso schlimme Überraschungen bevorstehen, wie wir sie beim Kaiser Wilhelm-Denkmal erleben mußten. „Die Ausstellung des Entwurfes," schreibt Hans Schliepmann darüber in der „Tägl. Rschau", „ist an sich schon so symptomatisch, daß man an der Sache nicht ruhig vorübergehen kann — ganz ähnlich symptomatisch, wie das zweite Preisausschreiben für das sogenannte «National»-Denkmal. Und der Entwurf an sich wiederum — ganz abgesehen davon, ob seine Ausführung droht oder ob das Modell wie ein schöner Tafelaufsatz als ein lehrreiches Beispiel nach Charlottenburg ins Architekturmuseum abgeschoben wird — ist auch so überaus bezeichnend für eine ganze Schaffensperiode, daß er eine eingehendere Betrachtung verdient. Der Entwurf bedeutet einfach den Abschluß einer an Lebensinhalt bankerott gewordenen Kunstepoche.

Das wird zu beweisen sein.

Gesunde Kunst schafft aus dem Inhalt die Form; gemachte Kunst schweißt das Arsenal ihrer Formen um den Inhalt herum, wie es eben gehen will. Jene gliedert ein Ganzes in seine natürlichen Teile, diese pappt die Einzelheiten zusammen — «fehlt leider nur das geistige Band».

Für Raschdorff war es nicht die Aufgabe, einen protestantischen Dom zu schaffen — die ist durchaus nebensächlich; er wollte die schönste Kuppel der Welt bauen und brauchte ein Haus, auf das er sie setzen konnte. Nun, die Kuppel ist schlechtweg meisterhaft. Hier heißt's nur schön zeichnen, musikalisch empfinden, die schon so oft, so reich angeschlagenen Melodien nochmals fugenartig zu verknüpfen — und da ist Raschdorff wirklich der geschmackvolle, reichbegabte Meister. Das Fugenaufbauen über fremden Themen und das feine Liniengefühl sind stets seine unbestrittene Stärke gewesen. Und doch ist ihm auch selbst nach der Seite der Formalistik der alten Schule ein schwerer Mißgriff untergelaufen. Eine Kuppel ist in sich ein so einheitlich zu einem Ganzen zusammenstrebendes Werk, daß sie stets nur wie ein Motiv in einem zusammengesetzten Bauwerke wirkt. Dieses Gesamtmotiv bestimmt nun den Maßstab der übrigen Hauptmotive. Sollen letztere nicht verkümmert und verzettelt werden, so müssen sie, wenn auch die Kuppel regiert, doch nicht zu ganz nichtssagenden Hofschranzen werden. Das Kunstwerk soll ein wesensvollerer Organismus sein, als ein roi soleil, von hundert Spatzenhirnen umgeben. Nun aber hat Raschdorff für das übrige Bauwerk mehr Motive nötig gehabt, als wahrscheinlich selbst ihm lieb gewesen. Diese Motive aber sind in der Massigkeit nicht der Kuppel als Ganzem im Maßverhältnis angepaßt, sondern dem Säulensystem des Kuppeltambours. Die Folge davon ist, daß die Kuppel Alles erdrückt, daß sie groß und gewaltig, meinethalben als schönste Kuppel der Welt wirkt, alles Übrige wie Verlegenheitsarbeit aussieht.

Dieser arge Fehler ist auch wohl schon vom Künstler empfunden worden. Er hat wenigstens versucht, für die Vorderfront eine Dekoration größeren Maßstabes zu schaffen. Noch weit unorganischer als in den früheren Entwürfen ist längs der ganzen Front eine Halle mit Obergeschoß geschaffen worden, deren beide Ecken mit an sich wohlgegliederten Thurmkuppeln abschließen. In der Mitte vor der Kuppel ist ein Triumphbogen angeordnet, der ebensogut in einen Ausstellungspalast führen könnte und nur durch ein Giebelkreuz kirchlich geweiht scheint. Organischer Zweck ist nur — der Gang zur Kaiserlichen Mittelloge. Die Anschweißarbeit ist sonst nicht um ein Haar wertvoller als bei der Säulenhalle des Alten Museums, nur daß der große Schinkel durch seine Zeit eher entschuldbar ist und mit Achtgroschenstücken knausern mußte, während Raschdorff in den Millionen wühlt — nur um die Hilflosigkeit seines Organismus hinter einer schönen Maske zu verbergen.

Wie sehr er das Dekorative über das Organische stellt, geht schon klar daraus hervor, daß nicht einmal eine Schnittzeichnung ausgestellt worden ist! Dem Laienverstande sollte ein Blendwerk vorgemacht werden; der Kritischere sollte nicht hinter die Kulissen sehen! Nein — ich lasse den Verdacht böser Absicht fallen! Aber dann bleibt die für unsere Zeit unglaubliche Naivetät, ein Bauwerk nur nach seiner Hülle beurteilt wissen zu wollen. Man kann immerhin Schlüsse machen. Die Kuppel hat 39 Meter innere Spannweite; die Kaiserliche Empore liegt ungefähr drei bürgerliche Stockwerke hoch — eine Unbequemlichkeit, die in der Wirklichkeit bald bitter genug empfunden werden würde. Der Hauptraum, jetzt nicht Fest-, sondern Predigtkirche genannt, also zum sonntäglichen Gottesdienste bestimmt, muß danach mindestens eine Höhe im Innern haben, die der des Schlosses bis zur Laterne der Schloßkuppel gleichkommt! Der Raum faßt 1796 Sitzplätze nebst 153 Emporenplätzen. Wie in diesem Raum Predigtgottesdienst stattfinden soll, ist ganz unerfindlich. Ein hüstelndes altes Mütterchen wird ein hallendes Echokonzert ausführen.

Wie es mit der Beleuchtung aussehen wird, läßt sich nicht klar ersehen. Die Kuppelöffnungen sind indeß nicht allzu groß. Ich glaube daher eher an byzantinisches Dämmerlicht, als an protestantische Klarheit. Die Sitzanordnung, die Altaraufstellung in einer entschieden zu flach wirkenden großen Nische, die sich an die Hinterseite des Kuppelvierecks mit seinen ebenfalls ausgenischten, abgestumpften Ecken anschließt, sind konventionell; die Kanzelaufstellung in der rechten Nische der abgestumpften Ecke ist auch aus der Notlage hervorgegangen, den gewollten Kuppelraum nun zu einem Predigthause benutzen zu müssen.

An diesen Raum schließt sich nun nach der Schloßseite eine «Kapelle für Trauungen» an, nach links die Gruftkirche für die Hohenzollern. Die früher beabsichtigte Vereinigung der Räume ist aufgegeben worden; der Mangel innerlichster Notwendigkeit dieser Aufreihung senkrecht zu der Hauptaxe des Baues ist durch dies, der praktischen Brauchbarkeit gebrachte Opfer freilich noch fühlbarer geworden, die innere Wahrheit aber durch verschiedenartige Ausbildung beider Anlagen entschieden gesteigert. Für die weitere Beurteilung, namentlich der Gruftanlage, wird der Mangel an Schnittzeichnungen noch empfindlicher. Die Traukapelle mit ihren Zugängen, Umgängen, Treppen, Sakristeien und Nebensälen erscheint im Grundriß geschickt und in monumentaler Weise gelöst. Nur sind die Treppen für das Publikum durch Oberlichter erhellt, die sich oben im Dache neben der Kuppel verstecken müssen und überdies nicht allzu ausgiebig sein werden. Gewiß keine organische Lösung. Aus der Gruftkapelle kann man wenig herausdeuten. An einen quadratischen Kuppelraum fügt sich ein apsidenartiger Raum im Dreiviertelkreise,

Digitized by Google

der von einem nach außen polygonal abgeschlossenen Kapellenkranze umgeben ist. Die Kapellen haben die ungewöhnliche Form von Sechsecken mit abwechselnd langer und kurzer Seite. Es scheint ein oberer Raum für Denkmäler und ein auf breiter Treppe erreichbarer eigentlicher Gruftraum beabsichtigt zu sein, der das dämmernde Licht in guter Anordnung aus einem Lichtgraben außerhalb des Gebäudes erhält. Der obere Raum hat nur Oberlicht.

Ich habe gern zugestanden, daß durch die individuellere Behandlung der beiden Seitenbauten der Zug nach organischer Behandlung hindurchleuchtet. Wir sehen, daß selbst der Formalist solchen Forderngen nicht mehr völlig aus dem Wege gehen kann. Mit der Herausarbeitung dieser Individualisirung sieht es aber doch nun wieder böse aus. Das unglückselige Motiv der Riesenkuppel hat freilich die Aufgabe unendlich erschwert. Aber — tu l'as voulu, George Dandin! Dazu kam nun noch, daß die Dekorationsstücke mit dem ganzen Apparat von Säulen, Giebeln, Tabernakeln, Püppchen der Hochrenaissance so reich instrumentirt worden sind, daß der Künstler zur einfachen Musik der Fläche für die kleineren Teile nicht zurückkehren konnte. Es mußten daher die Pauken, Becken und Hörner auch hier in Bewegung gesetzt werden — ach, und in wie abgedroschenen Melodien! So ganz das Hergebrachte, was man, sobald man nur Raschdorffs ungeheures Bibliothekengedächtnis hätte, ganz nach Art eines Rezeptes aufzählen könnte! Der Polygonbau der Gruftanlage, bei der eine um die andere der Vieleckseiten risalitartig vorgezogen ist, scheint noch das Eigenartigste. Aber auch er hat eine verhängnisvolle Ähnlichkeit mit einem Panorama und läßt obenein in den Einzelheiten gerade Manches zu wünschen. So sind die Bekrönungen der Giebel an den vortretenden Seiten viel zu hoch und massig, die zurücktretenden Seiten gar zu kahl geblieben. Die Traukapelle wieder mit ihren Nebenräumen wirkt vollständig profan. Der Laie könnte es leicht für unser Lessingtheater halten; und die flachen Dächer fallen unangenehm gegen den pomphaften Schluß der großen Kuppeln ab. Für die Hinteransicht ist vollends nichts übrig geblieben. Wesentliche, bestimmende organische Teile liegen nicht mehr vor. Die Altarnische konnte nicht mehr herausgezogen werden, weil allem Anscheine nach die Außenkuppel so weit übergreift, daß sie zum Teil noch auf dem Gewölbe dieser Nische, höchst wahrscheinlich aber wenigstens auf den Gewölben der Umgänge ruht. So ist denn fröhlich das Renaissancepalastlied angestimmt. Zwei kleinere Eckkuppeln am Mittelrisalit müssen die Kirchlichkeit retten.

Aber nun vergegenwärtige man sich: ein Festbau mit Triumphportal in der Mitte, stattlichen Kuppelthürmen an den Ecken, ein Theater rechts, ein Panorama links dahinter; in der Mitte eine üppig schöne, schwere Kuppel, unter der hinten ein Renaissancepalast sich wasserscheu vor der Spree flach zusammenzieht — und das Ganze — ein Dom, nein, man will sogar der Dom des Protestantismus!

Nein, ich protestire gegen solche Symbolisirung des Protestantismus! Ist unsere Kirchlichkeit so tot, so gedankenunfähig, daß ihr die Kunst absolut keinen eigenen Ausdruck zu geben vermag, daß sie ihr die verbrauchten Lappen — und wären es golddurchwirkte — hingegangener Zeiten rein äußerlich auf den Leib flicken muß, dann wird sie alle Protektion nicht lebendig machen. So liegt die Sache aber glücklicherweise doch wohl noch nicht. Nur am Platze, am Programm und an dem lediglich formalistisch denkenden und zusammenschweißenden Künstler liegt es, daß wir ein Blendwerk statt des Lebens erhalten haben.

So hart urteilen zu müssen, ist keine Freude, wahrhaftig nicht! Person und Sache sind nicht zu trennen, denn die Sache fließt aus der Persönlichkeit. Gern erkenne ich Raschdorffs Verdienste an, wo es die Wahrheit — so weit ich sie zu erkennen vermag — zuläßt. In diesem Falle heischt Alles — Rücksichtslosigkeit des Bekenntnisses. Und ich fühle mich nicht allein damit. Ich verlange einen Inhalt für unsere Kunst, lebendige Kraft für das Große. Hier ist es nicht! Hier ist Fertigkeit und Kompromiß."

*„Kirchenbauten in England und Deutschland" bespricht Cornelius Gurlitt in der „Gegenwart" (52). Er schließt seine Arbeit mit den folgenden Bemerkungen:

„Als ich unlängst vor den zum Teil ganz vortrefflich durchgebildeten Entwürfen für die Kaiser Wilhelms-Gedächtniskirche stand, trat mir die Erinnerung an die englischen Verhältnisse recht lebhaft vor die Augen. Ich sah da stattliche Bauten und ein mit großer Meisterschaft gepaartes Bestreben, den speziellen Anforderungen des protestantischen Kultus gerecht zu werden. Aber ich sah wieder großartige Monumentalbauten für große Gemeinden! Solche sind die englischen freilich nicht. Dort ist der Saal bescheiden an Raum, so daß der Geistliche in unmittelbare Beziehung zu seinen Hörern tritt, die er kennt, deren Anwesenheit ihn anregt, deren besondere Verhältnisse er berücksichtigen kann. Die Predigt erhält einen intimeren Charakter. Im Raum werden die Gemeindemitglieder heimisch, wie in ihrem Klubhaus. Die Kneipe, der Bierpalast ist nicht wie bei so vielen deutschen der einzige künstlerisch geordnete Raum, den sie betreten. Gerade Vielheit kleiner Kirchen ist der beste Weg, um deren Besuch zu heben.

Die Künstler aber mögen es sich nicht verdrießen lassen, wenn ihnen die Gelegenheit entzogen wird, Kolossalbauten aufzuführen. Der intime Reiz englischer Architekturen, namentlich der Innendekorationen, hat sich ganz wesentlich an der unzählig oft gestellten Aufgabe entwickelt, anmutige und doch würdige Kapellen zu schaffen. Dann auch wird sich unsere Baukunst von den unseligen Resten der Romantik frei machen und für den Zweck geeignete Kunstformen erfinden lernen, während sie jetzt aus einem der unklarsten Gefühle heraus, aus «Kunstsinn», die protestantischen Gemeinde nur zu oft in ihr ganz unangemessene katholische Räume zwingt.

Ein Beispiel: Der Kirche, welche zu Speyer als Gedächtnis an die Protestation von 1529 errichtet wird, fehlt nicht einmal das Thürmchen für die Meßglocke über der Vierung, fehlt nicht das Altarhaus und der prozessionsmäßige Charakter des Grundrisses, so wenig wie die Kunstformen des 13. und 14. Jahrhunderts, der «finstersten» Zeit des Katholizismus. Es ist, als wollte das betreffende Komitee ausdrücklich den Protestantismus verhöhnen, indem es zum Gedächtnis an die Stunde seiner Geburt einen Zeugen katholischer Größe hinstellt! Hat doch das Preisrichter-Kollegium ausdrücklich gesagt, daß der Plan nicht «den religiösen Anschauungen unserer Zeit und dem Gedächtnis der Reformation Ausdruck zu geben vermöge!» — Und dennoch baut man ihn: Aus Kunstsinn! Aus Idealismus!!"

Digitized by Google

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender.)

In Sachen: „Kunst und Schule".

In seinem Aufsatze über „Kunst und Schule" (Kw. IV. 2) hat Paul Schumann in sehr dankenswerter und einleuchtender Weise einerseits die Notwendigkeit, anderseits die Manier des Kunstunterrichts auseinandergesetzt. Im Verlaufe der Darlegung kommt er auch auf meinen Artikel in der „Neuen deutschen Schule" (1890, II, 4) zu sprechen. Ich freue mich, daß Schumann in dem Hauptpunkte mit mir übereinstimmt. Er äußerte sodann, daß zur kulturgeschichtlichen Unterstützung auch eine „ästhetische Betrachtungsweise" kommen muß. Ich bin vollkommen der Meinung des Herrn Verfassers und habe dies auch in meinem Essay kurz ausgesprochen, indem ich betonte, die Künstler müßten ihrer geistigen Individualität nach durchgesprochen werden. Daß Schumann nicht ganz erkannt hat, was ich damit sagen wollte, ist wohl mehr meine Schuld, als die seinige. Ich war durch den mir zu Gebote stehenden Raum gezwungen, eine möglichst knappe Ausdrucksweise zu wählen und überdies schrieb ich die Abhandlung vor etwa zwei und einem halben Jahre auf einer Studienreise — unter Durchsprechung der „geistigen Individualität" verstehe ich, kurz gesagt, Erklärung der speziellen künstlerischen Eigenart eines Meisters. Es würde z. B. bei Thorwaldsen u. a. sein Reliefstil erläutert werden müssen, da dessen Besonderheit zu dem künstlerischen Besitztum eben dieses Bildhauers gehört.

Einem etwas ernsteren Mißverständnis finde ich jedoch meine folgenden Worte ausgesetzt. Ich sage (S. 156 a. a. O.): „Die Zahlen und Daten müssen nur das Gerippe abgeben; ebenso ist es sehr überflüssig, die Schüler mit technischen, gelehrten Ausdrücken bekannt zu machen, die nur dazu dienen, Oberflächlichkeit und Geschwätzigkeit zu erziehen". Schumann replizirt darauf, indem er meine Ansicht hinsichtlich der technischen Ausdrücke als „grundfalsch" bezeichnet und folgendermaßen fortfährt: „Wie will ich denn mein Kunstverständnis bethätigen, wenn ich z. B. für die Bildhauerei nichts weiß von Rhythmus, Ebenmaß, Linienführung, malerischer und rein plastischer Auffassung, Stil, Manier, Komposition usw.? Wie wollen wir denn die oberflächliche Schwätzerei über Idealismus und Realismus ausrotten, wenn wir nicht schon die Jugend über den ganz relativen, sich entwickelnden und unsicheren Wert dieser Worte aufklären?" Es wird mir niemals in den Sinn kommen, die Richtigkeit dieser Behauptung Schumanns im Geringsten anzufechten, aber ebensowenig bin ich überzeugt, daß er im Recht ist, wenn er mir derartige Gedanken unter Beziehung auf meinen oben zitirten Ausspruch zur Last legt. „Technische Ausdrücke" sind mit andern Worten Benennungen, welche sich aus der „Technik" entwickelt haben, aus ihr entflossen sind. Rhythmus, Linienführung, malerische, plastische Auffassung usw. sind Begriffe, welche sich aus dem durch technische und geistige Arbeit hergestellten Kunstwerk ableiten. Ich habe nur sagen wollen, daß es überflüssig ist, einen „Gymnasiasten" — denn mein Aufsatz war für eine höhere Schule geschrieben — mit „technischen Ausdrücken" bekannt zu machen, wie z. B. Haltung eines Bildes, pastöse Malerei, breite Pinselführung, elegante Meißelführung, zu starkes Benutzen der Raspel, nicht genügende Anwendung des Ziselireisens, zu starke Abdrehung, gestelzte Rippen, stark ausladende Verkröpfungen, Entasis, Schwalbenschwanzverbindung u. s. f. Solche termini sind auf einer höheren Unterrichtsanstalt für Knaben und Mädchen völlig, oder wenigstens so sehr, wie nur irgend möglich zu vermeiden. Selbst auf Universitäten sollten in den Kollegien, welche publice für alle Fakultäten gelesen werden, derartige Bezeichnungen thunlichst vermieden werden. Ich weiß aus Erfahrung, wie gut man auch ohne solche gelehrten, in der That nur für den Fachmann geeigneten Benennungen auskommen kann und andererseits, wie entsetzlich man gepeinigt werden kann, wenn man dieselben in Galerien usw. von Laien hören muß, die sich auf die Kenntnis dieser und ähnlicher fachmännischer Ausdrücke etwas einbilden und sie in Folge dessen so oft, wie sie nur irgend anwendbar sind, benutzen.

Da ein Lehrer, wie gesagt, in einer Schule so gut wie ganz ohne eine Heranziehung von zum Teil ziemlich schwierig zu erklärenden technischen Bezeichnungen auskommen kann, so muß ich auch heute noch es als überflüssig und schädlich bezeichnen, wenn sie gebraucht werden, ohne mich im Geringsten gegen ästhetische Erklärungen, wie sie Schumann angiebt, aussprechen zu wollen. Der Verfasser schreibt aber ferner (S. 20 seines Aufsatzes): „neben den ästhetischen und kulturgeschichtlichen Bemerkungen sind dabei auch Erläuterungen der Technik als höchst wertvoll nicht zu vergessen. Der Schüler muß vom Bilden in Thon, vom Gießen in Gips und Bronze, vom Treiben und Arbeiten in Marmor einen vollen Begriff erhalten. Selbstverständlich ist es, daß dieser Unterricht möglichst vor den Kunstwerken selbst, also in den Museen zu erteilen ist; sind solche nicht vorhanden, so müssen einzelne Gipsabgüsse und Abbildungswerke aushelfen. Ohne Anschauungsmittel würde der ganze Unterricht unnütz sein". So sehr ich wünsche, daß eine solche Unterweisungsmethode einmal herrschen möge, so sehr muß ich bezweifeln, daß auf dem angegebenen Wege dieselbe zu verwirklichen ist. In den Museen, vor den fertigen Kunstwerken kann man einem Laien, einem Kinde, so gut wie gar keinen Begriff von der Technik geben. Schon einzig die allmähliche Herstellung eines Bildes, einer Statue ist unendlich schwer, einem Kinde an dem vollendeten Werke klar zu machen, geschweige denn Gießen und Treiben. Will man solche Ziele erreichen, so muß man in die „Fabriken" gehen. Und hat man gar nur Bilderbogen zur Hand, so wird man am besten thun, stillzuschweigen. Der Lehrer kann oberflächliche Erklärungen geben, wie gemalt, wie Farbe gerieben und angerührt wird, den Unterschied von Tempera und Oel erläutern, versuchen, eine Anschauung zu geben, wie ein Gewölbe sich zusammenbauen und halten soll, und derartige Allgemeinheiten mehr; aber darüber hinaus darf man fraglos nicht gehen. Wird allerdings Görings Methode einmal Wirklichkeit, dann darf man derartiges riskiren; denn sein Schulplan sieht Besuche von Ateliers, Fabriken usw. vor — bei unseren jetzigen Einrichtungen darf man jedoch die erwähnten Versuche nur mit der allergrößten Vorsicht vornehmen.

Digitized by Google

Ich bedaure, daß Schumann, welcher durch sein gutes Verständnis für die ganze Angelegenheit dazu berechtigt gewesen wäre, nicht auf die Erörterung der aufgeworfenen Frage, ob der Kunstunterricht sich auch auf die Künstlergeschichte erstrecken soll, eingetreten ist. Meines Erachtens hängt dies einzig von der zur Disposition stehenden Zeit ab. Ist nur eine geringe Anzahl von Stunden vorgesehen, so wird die von Schumann an einem Beispiel vortrefflich dargelegte Manier die geeignete sein, im andern Fall dürfte die Künstlergeschichte doch als sehr ersprießlich sich erweisen, indem dadurch die feineren Verschlingungen, die Folgerichtigkeit der Entwicklung erheblich klarer gemacht werden können. Und es ist doch die Grundforderung für all unser Wissen, daß wir den inneren festen Zusammenhang alles Schaffens kennen lernen — für die Kunst doppelt, weil sie so leicht sehr subjektiv erscheint, während sie im Grunde sich so strenge konsequent entwickelt, wie nur irgend ein mathematischer Grundsatz. Dasjenige große Moment, welches in jedem einzelnen Kunstwerk sich als subjektives Eigentum des schaffenden Künstlers kund giebt, wird natürlich durch eine solche Ansicht nicht im Geringsten verkannt.

Mögen Schumanns wie meine Wünsche bald in Erfüllung gehen, daß es keinen Gebildeten mehr gebe, der sagt, „ich interessire mich nicht für Kunst" — möge er selbst wie andere Männer es sich nicht verdrießen lassen, einstweilen auch ferner zur geeigneten Zeit und an geeigneter Stelle mit der Feder für diesen edlen Zweck zu streiten. B. Haendcke.

In Sachen: **Zur Sprache des 19. Jahrhunderts.**

In dem unter dieser Aufschrift von Otto Lyon veröffentlichten und im 4. Stück des „Kunstwarts" angezogenen Aufsatz steht auch der Satz: „Nie gab es soviele Wörter auf — aner — und isch". Und dann folgen Beispiele. Ich finde Lyon in diesem Punkt nicht ganz genau. Der von ihm gezeichnete Epigone, zu deutsch Schulmeister, würde es für ein unsühnbares Verbrechen halten, Heinisch und Goethisch zu schreiben; im letzteren Fall hielt er es unter Umständen auch noch für eine Majestätsbeleidigung. Nach ihm muß man schreiben Heine'sch, Goethe'sch; denn das klingt seinen Ohren lieblich, ebenso wie Schiller'sch, Wagner'sch, Sbakespear'sch. Wagnerische und Mozartische Musik würde er für pöbelhaft erklären.

Oder ist es nicht so?

Im Anschluß an Lyons Ausführungen seien noch einige bedenkliche Fälle unseres neueren Sprachgebrauchs, d. h. des Sprachgebrauchs unserer heutigen Gelehrt-Gebildeten erwähnt. So die deutsche Pluralbildung mit s. Dieses Kukuksei hat uns die französische Sprache ins Nest gelegt, und die deutschen Gimpel haben es anerkannt und brüten nun darauf weiter. Statt von Billeten und Franken zu reden, wie der gemeine Mann ursprünglich es gar nicht anders weiß, setzt der „Gebildete", um zu zeigen, daß er französisch kann, Billets und Franks. Natürlich macht's ihm der „gemeine Mann" nach, setzt das s aber auch an rein deutsche Wörter, und nun ist die Unreinlichkeit da. Darüber wird sich Niemand wundern. Aber staunen muß man, wie am Ende sprach- und schriftgelehrte Schreiber sich wieder vom gemeinen Mann beeinflussen lassen, nicht vom ursprünglichen, unverdorbenen, sondern vom bereits verbildeten. Die Damens und unsere Jungens und Mädchens erscheinen dann nicht mehr als harmlos scherzhafte Volkstümlichkeiten, sondern als rechte Ungeheuer, die überall ihre Analogie-Eier legen. Die Ach's und Oh's der Menschheit beginnen. Aber auch die Hoch's werden gerufen und die Hurrah's und die Juhe's ertönen. Zwar wird der Finger in der Mehrzahl noch nicht die Fingers, aber aus einem Racker werden doch schon viele Rackers und aus einem Bräutigam gar tausend Bräutigams. Ergötzlich ist es auch, wenn einer von den R's, den T's und schließlich von den S's ihrer Handschrift redet. Ein berühmter Germanist spricht in einem Artikel einer berühmten deutschen Rundschau statt von den Brüdern Grimm immer nur von den Grimm's. Man sollte meinen, ein solcher Mann wenigstens müßte wissen, daß in allem deutschen Sprachwerk vom Hildebrandslied bis zum Buch der Lieder auch nicht ein einziges Mal ein s oder eine Zusammensetzung mit s als Pluralzeichen vorkommt. Die Eigennamen besonders, die doch ihrem Begriff nach eigentlich jede Mehrzahl ausschließen, werden gern romantisch pluralisirt. Weil es richtig ist, zu sagen, Müller's, Maier's, Schmitt's, Schulze's, nämlich die Sippe des Müller, des Maier, des Schmitt, des Schulze, setzen die Herrn nun auch: die Müllers, die Schmitts — die „beiden Bismarcks"; ein deutscher Genitiv oder ein romanischer Plural gilt ihnen gleich.

Man schreibt heute: Die Dramen Ernst von Wildenbruchs. Warum denn aber nicht auch: Die Schriften Oskar von Schwedens. Die Handwerksburschen sind in der Anwendung des geliebten s konsequenter, sie singen:

Wir sein's ja die lustigen Hammerschmiedsg'sell'n,
Können's dableiben, können's fortgehen, können's thun, was wir wöll'n.

Benno Rüttenauer.

Aus der Bücherei.

„Offenes Visier" nennt sich eine Sammlung von Aufsätzen aus dem Gebiete der Literatur und Pädagogik, welche der den Kunstwartlesern bekannte Lyriker und Kritiker Otto Ernst (im Verlage von Conrad Kloß in Hamburg) herausgegeben hat. Eine frische und schneidige Jugendlichkeit spricht zu uns aus diesen Aufsätzen. Ich sage Jugendlichkeit nicht im Sinne von Unreife, sondern weil der Verfasser jene warme Begeisterung und jenen leichten Mut der Jugend besitzt, welcher Schwierigkeiten spielend überwindet, und vor Allem, weil bei ihm nicht sowohl das Streben nach neuer Erkenntnis als vielmehr das Agitatorische und Reformatorische, das Trachten nach schleuniger Verwirklichung des als Wahrheit und Recht Erkannten im Vordergrunde steht. Dies gilt vor Allem freilich von den beiden Aufsätzen „Glauben und Wissen" und „Religion oder Literatur als Zentrum des Volksschulunterrichts?" — von denen wir, da sie Fragen der Religion behandeln, in diesem Blatte nicht zu sprechen haben. Von den Lesern des „Kunstwarts" werden vielleicht nicht viele die freidenkerischen Meinungen Ernsts teilen, die er mit hoffnungsvoller Thatenfreudigkeit verficht. Aber selbst die streng kirchlich Gesinnten unter seinen Lesern werden sie Ansprechendes genug in dem Buche finden unter den Aufsätzen über Aesthetisches. Von den literarischen Essays hebe ich hervor: „Das Elend der modernen Lyrik," „Der literarische Dilettantismus und seine Bekämpfung" (preisgekrönt von der „Deutschen Schriftsteller-Zeitung") und „Die moderne Literaturspaltung und Zola". Ganz besondere Teilnahme aber unter den Lesern des „Kunstwarts" dürfte der Aufsatz „Über poetische Anschaulichkeit" erwecken. E.

Catulls Buch der Lieder, in deutscher Nachbildung von Theodor Heyse. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage aus des Verfassers Nachlasse herausgegeben von August Herzog. (Berlin, Wilh. Hertz.) — Ein längst anerkanntes Meisterwerk deutscher Übersetzungskunst liegt hiermit in verbessertem Neudruck und in geschmackvoller moderner Ausstattung vor, zur Freude aller derer, denen der Heysesche Catull lieb und wert seit langer Zeit geworden ist, sowie derer, welche in dem liebenswürdigen Veroneser den größten Lyriker —

Digitized by Google

im Sinne Goethes — erkennen, den die römische Literatur uns bietet. Catullus, sagt Niebuhr, „sucht nicht die Worte, nicht die Formen: die Poesie strömt aus ihm heraus, sie ist ihm dieselbe Sprache, derselbe Ausdruck, den das Bedürfnis hervorbringt; jedes Wort bei ihm ist Ausdruck des natürlichen Gefühls. Er hat ganz dieselbe Vollkommenheit wie die griechischen Lyriker, bis auf Sophocles, und er steht ihnen gleich". Seine „Kleinigkeiten", nugae, wie er sie nennt, sind Momentbilder, Gelegenheitsgedichte im besten Sinne des Wortes, frisch, lebenswahr, ohne Rhetorik und Reflexion, in deren Bann fast die ganze römische Dichtung steht. Aus den Fesseln alexandrinischer Technik rang er sich los zum echten Liede. Der Reiz seiner bald derben, unverfroren kecken, bald tief innigen, immer aber lebensvollen Lieder liegt in der Unmittelbarkeit der Empfindung, in der Echtheit der inneren Erlebnisse, die sich an nicht minder wirkliche äußere anschließen. Neben dem galligsten Spott in den beißendsten Epigrammen findet sich der amüsanteste Witz und schalkhafter Humor, neben grimmem Haß eine Innigkeit und Zartheit des Empfindens, die sowohl die tiefsten Regungen der Eltern-, Kindes- und Bruderliebe darzustellen vermag, wie auch für die Glut der Leidenschaft in allen ihren schwankenden Schattirungen, wie für die Zuneigung zum Freunde und für reinen lebendigen Naturſinn den treffenden Ton findet. Alles eben hat die frische, warme Farbe des Lebens.

Th. Heise, der kongeniale Übersetzer, hat allezeit an seinem 1854 zuerst erschienenen Catull „mit unwiderstehlicher Leidenschaft" gepinselt und getüpfelt. Treu hat der Herausgeber die zahllosen Änderungen, welche jener seinen Exemplaren beigeschrieben hatte, für diese zweite Auflage verwertet; nur wenige Gedichte sind unverändert geblieben; der Vergleich der verschiedenen Fassungen ist höchst lehrreich. — Und so können wir uns jetzt rühmen, einen vollendet schönen deutschen Catullus zu besitzen. Möchte er viele Freunde finden — Dichter und Übersetzer verdienen es gleichermaßen.

Alfred Biese.

Jagd-Zug des Jagdschutzvereins für das Königreich Sachsen. Gruppe aus dem Wettiner Jubiläumsfestzug, arrangirt von Alfred Hauschild. (Dresden, Verlag des Universums, M. 20.) — Wer den großartigen Festzug mit angesehen hat, mit dem Sachsen zum 800jährigen Jubiläum seines Fürstenhauses diesem huldigte, der erinnert sich mit ganz besonderer Freude jenes vom Architekten Hauschild hergerichteten „Jagd-Zuges", den auch wir s. Z. als eine Meister- und Musterleistung hervorhoben. Es wäre sehr zu bedauern gewesen, hätte keine bildliche Gabe festgehalten, was sich von ihm festhalten ließ; es ist mit Genugthuung zu begrüßen, daß die vorliegende Bildermappe in so trefflicher Weise wiedergiebt, was sie wiedergeben konnte. Eines fehlt ja dabei, die Farbe — eine farbige Ausführung würde das Werk so kostspielig gemacht haben, daß es nur ganz vereinzelt hätte gekauft werden können. Für den künstlerischen Genuß der Bilder als Bilder kam dafür etwas hinzu: die ganz treffliche Komposition der Gruppen, welch letztere E. Ungers Künstlerstift aus den Dresdner Straßen in Feld und Flur versetzte. Wir begrüßen das in vorzüglichen Lichtdrucken ausgeführte Werk als eine Gabe, die für jeden Kunstfreund erfreulich ist, besonders wertvoll aber für Alle, die mit Kostümstudien, die mit Festzügen oder Bühnenregie zu thun haben und hier manche Anregung finden können. Ein sachkundiger Text von Paul Schumann thut zur Förderung des Verständnisses das Seinige.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Dichtung. (Poet. Wahrheit) O. Ernst, Mgz. 51. — Suggestion u. Dichtung) A. Sperling, ebd. — (Herm. Thom) † Lyra 6 f. — (Jul. Stinde) G. Hoffmann, Grzb. 50. — (Ludw. v. Knebel) Ludw. Geiger, Belletr. Z. 20 ff. — (Mart. Greif) K. A. Krause, Dtsch. B.-Rsch. 15. — (Aus d. geist. Werkstatt Scotts) † Dr. L. Proescholdt, Fz. M. 6. — (Shakespeares „Maß f. Maß") F. Curtius, Dtsch. Rsch. 7. — (W. Bsabl) † E. Koppel, N. u. S. 166. — (Goeze vor Lessings Anti-Goezen) E. Schmidt, N. u. S. 166. — (Fel. Dörmann) Herzfeld, Mod. Dicht. Dez. — (Wolf. Rotter) Henckell, ebd. — (Naturgef. d. Kunst) Plöhn, ebd. — (Rich. Zoozmann) Sträter, ebd. — (Volk u. Bühne) H. Grothe, ebd. — (J. G. Golónskij) W. Henckel, A. Z. 350, B. — (John Greenleaf Whittier) G. G. Evans, A. Z. 349, B. — (John Ulois) Mg. Halm (P. Undow), Ges., Nov. — (Colstoj) Meskin, Bell. Journal 2014 f. — (D. engl. Roman z. Zeit Shakespeares) Allg. Z. 303 B. (Poet. Gefühlswerte) K. Pfütze-Grottewitz, Mgz. 47. — (Hamerling) Lemmermayer, Dtsch. Worte 11. — (D. Kunst d. Kritik) Plöhn, Mgz. 48. — (Ueber unsere Verbesserer d. „Jungfrau v. Orleans") R. Mahrenholtz, Mgz. 48. — (Aus d. Lande d. Armut u. Dichtung, Norwegen) Ola Hansson, Mgz. 48 f. — (Gottfr. Kellers letztes Jahr) A. Frey, West. Mh. 4. — (Dtsch. Drama i. 16. Jahrhundert u. Prinz Hamlet aus Dänemark) R. v. Liliencron, West. Mh. 4. — (Schillers dram. Entwürfe) Geißler, Lpz. Z. 135, B. — (Z. Gesch. d. drei Einheiten i. frz. Drama) Reinhardstöttner, Allg. Z. 309, B. — (Aus Michael Beers ungedr. Korrespondenz) Manz, Allg. Z. 310, B. — (Hans Sachs) Drescher, Allg. Z. 307, B. — (Die Träger d. Christentums in Lessings „Nathan") Portig, Lpz. Z. 140, B. — (Maurice v. Stern) † Beetschen, Ges. 12. — (Lyrik unserer Zeit) Wildberg, N. Poet. Bl. 23. — (Sacher-Masoch) Lemmermeyer, Mod. Dicht., Nov. — (Vom Stile) H. Bahr, ebd. — (D. Tendenzen des Naturalismus) P. Ernst, ebd. (Studien z. Emilia Galotti) Schott, Dtsch. B.-G. 49 f. — (Hölderlin) H. Fischer, Bell. Journ. 2018. (Brentano u. Beethoven) Allg. Z. 331, B. — (Grillparzer) M. Grunwald, Frf. Z. 14; Jerusalem, V. f. z. M. 6; David, Nat. 15; † Groß, V. & Kl. N. Mh. 6; Kalischer, N. u. S. 166; Osterberg-Verakoff, D. B.-Rschau 16; Müller-Guttenbrunn, Mag. 3; Necker, Univers. 11.

Theater. (Meininger) † Grube, V. & K. N. Mh. 4. — (Schiller als Dramaturg) Geiger, Frf. Z. 351. — (Rachel) Frey, D. B.-G. 48.

Musik. („Musikalisch") Bie, Tgl. Rundsch. 275. — (Normalstimmung) M . . . pf, Lyra 5. — (Tonleiter als Mikrokosmos) Portig, Allg. Z. 306 f., B. — („D. Musik i. d. vierten Dimension") N. Mus.-Z. 22 ff. — (Palme) † A. Überlée, Sgh. 49. — (Von Liszt, von d. „h. Elisab." i. Karlsruhe u. v. uns. eth. Defekt) A. Ritter, Bayr. Bl. XII. — (Gesangsunarten) Musik. Wochenbl. 51 f. — (Dur u. Moll.) G. Portig, All. Z. 330 ff., B. — (Melodienwesen und Unwesen) B. Voelkel, Dt. Lehr.-Z. 16 ff. — (Niels W. Gade) Benefeld, Dt. Tgb. 602; N. Z. f. M. 1. — (Bruckner und s. D-moll-Symphonie) Puchstein, Dt. Volksbl. 701. — (D. Volkslied in Tirol) Ellinger, Nat. 13. — (Dt. Männergesang) Goepfart, N. Z. f. Mus. 2. — (Musikal. Dynamik.) Pastor, Mus. Wchbl. 3 f. — (Diatonische Skala u. d. Alter d. Mus.) Wallaschek, Mus. Wchbl. 1 f. — (Patriot. Lieder u. Gesänge) Mokrauer-Mainé, Dt. Sgh. 1 ff. — (Vortrag der Orgelkompositionen Bachs) H. Reimann, A. M.-Z. 1 ff. — (Wagner u. d. dentsch-nation. Gedanke. F. Hofmann, Kyffhäuser, Jan. — (Kraftverbrauch d. Klavierspielers) Köln. Z. 4.

Bildende Künste. (Eggers) G. Galland, Kunstchr. 6. — (Samml. Königswarter i. Wien) Rosenberg, Kunstchr. 5. — (W. Gentz) † J. Gentz, V. & K. N. Mh. 5. — (Z. 1000. Münch. Bilderbogen) † Ostini, V. & K. N. Mh. 5. — (Lenkota) † Graph. Künste, 6. — (Rembrandt-u. s. Schule i. d. Lichtenstein-Galerie) † Bode, Graph. Künste 1. — (Louis Douzette) † A. Rosenberg, Graph. Künste 1. — (René Reinicke) † B. v. L., Zeitschr. f. b. Kunst 3. — (Leichte Gedanken ü. Kunst u. Kritik) Bierbaum, Mch. K. 46 — (Entstehung u. Ausbildung d. vorm. Baustils) Fr. v. Löher, Allg. Z. 299, B. — (Rich. Wagner-Denkmal) Mus. Wochenbl. 49 f. — (Jean François Millet) † Graul, Z. f. b. K. 2 ff. — (Renaiss. i. Portugal) * Dernjac, Z. f. b. K. 2. — (Renaissance d. Farbensinnes) Kohler, Gw. 47. — (Rembrandts Radirungen) Dietrich, Nat. 10. — (Naturw. u. bild. Kunst) du Bois-Reymond, Dt. Rdsch. 3. — (Pantheon) A. Stern, Grenzb. 46. — (Schweizerhaus) Berndt, N. u. S. 165. — (Geburt Christi i. d. b. Kunst) † Rosenberg, V. & Kl. N. Mh. 4.

Inhalt: Zur Frage einer Deutschen Akademie in Rom, von Wilhelm Porte. **Rundschau.** Dichtung. Zu Franz Grillparzers 100jährigem Geburtstage. „Poetische Wahrheit." Theater. Wichtigere Erstaufführungen, VI. Musik. Mascagnis „Cavalleria rusticana". Die Kammermusik nach Beethoven. Bildende Künste. Raschdorffs Domban-Entwurf. Kirchenbauten in England und Deutschland. **Sprechsaal.** B. Haendcke, in Sachen: „Kunst und Schule". B. Rüttenauer, in Sachen: „Zur Sprache des 19. Jahrhunderts". **Aus der Bücherei.** **Zeitungsschau.**

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M. 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M. 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Soeben erschien bei Hermann Grüning in Hamburg und ist durch alle Buchhandlungen zu haben:

Johannes Wedde.

Biographie nebst Auszügen aus s. Briefen, Dichtungen u. Prosaschriften. Die letzteren aus d. Krönerschen Prachtwerke: Küstenfahrten: Hamburg. Flußabwärts. Hadeln u. Wursten. Die Lüneburger Haide. Außerdem: Fürst Bismarcks Waldreich in Niedersachsen: 196 S. 8., holzfreies, starkes Papier. Schwabacher Lettern. Mit 22 Porträts. Eleg. geb. 1 M. 40 Pf., eleg. geb. 1 M. 80 Pf.

Ein Buch von reichstem, wertvollstem Inhalt u. nicht minder von sorgfältigster, gediegenster Ausstattung. Trotzdem sehr billig.

Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 21.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

Holzschnitte, Zeichnungen, zu Annoncen, Werken, Preis-Couranten, Illustrationen aller Art. fertigt

Clichés etc.

C. Bierstedt.
DRESDEN, Schlossstr. 30.

Urteile über die Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Ed. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, küustlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Malerinnen-Schule zu Karlsruhe.
Protectorin J.K.H. Grossherzogin Luise von Baden.
Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien

MITGLIEDSBEITRAG PRO JAHR 30 MARK

GRÜNDERBEITRAG PRO JAHR 100 MARK.

Ausführliche **Prospekte** über die **ordentlichen** und **ausserordentlichen** Publikationen der Gesellschaft, deren hervorragender Kunstwert allenthalben anerkannt ist, nebst Statutenauszug versendet **gratis** und **franko** die Kanzlei der

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien VI.

Luftbadgasse 17.

Digitized by Google

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr. **F. Lutzmann, Dessau.**

Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. **E. Doehn, Dresden, Königstr. II, III.**

Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit

„Anschütz' Phot. Moment-Apparat"

(pat. i. all. Ländern).

Aufnahmen wie nebenstehende machen.

Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.

Verkauf für **Berlin** bei

O. Anschütz, Berlin W.

Charlottenstr. 59, I.

Daselbst: Verkauf sämmtl. Fabrikate von

C. P. Goerz.

Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat" für alle Länder:

Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.

Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.

Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

CHR. HARBERS, Leipzig, Markt 6.

Fabrik und Lager Photographischer Artikel.

Generalliste 1889 M. 1.— franko. — Amateur-Liste 1890 gratis u. franko.

Aetherische Harz-Oel-Farben

H. SCHMINCKE & Co. **Die Mussinifarben** übertreffen jede andere Oelfarbe an Klarheit und Leuchtkraft. DÜSSELDORF.

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Einladung zum Abonnement auf die Halbmonatsschrift

Deutsche Dichtung

Herausgeber: Karl Emil Franzos.

Die **„Deutsche Dichtung"**, Sammelpunkt d. vornehmsten Dichter u. Schriftsteller d. Nation, pflegt in erster Linie d. künstlerisch wertvolle **Prosa-Novelle**, daneben Epos, Drama u. Lyrik, u. ergänzt ihren Inhalt durch reiche aesthetisch-krit. Teile zum **Gesamtbild d. geistigen Strebungen** unserer Tage, welches jedem Gebildeten höchst wertvoll und anziehend ist. Das neu erschienene **Heft vom 1. Januar** enthält u. a.:

Marie v. Ebner-Eschenbach, Neue Parabeln.
Konr. Ferd. Meyer, Das Kaiserliche Schreiben.
Wilh. Jensen, Deutscher Sommerregen. Novelle.
Paul Heyse, D. schlimmen Brüder. Volksschauspiel.
Hermann Lingg, Die Marodeure.
Briefwechsel Gottfr. Kellers m. Fr. Th. Vischer.
Wilhelm Jordan, Shakespeares Regel. Canzone.
D. Suggestion u. d. Dichtung. Gutachten d. Prof. Nothnagel, Jolly u. Fuchs.
D. Geschichte d. Erstlingswerks. Autobiogr. Essays. I. **M. Erstling: „Ulrich v. Hutten" v. K. F. Meyer. Zu Grillparzers 100. Geburtstag.** I. Festartikel. II. Autograph (a. „Sappho"). III. Zwei Portraits. IV. Ungedruckt. Sprüche und Briefe.

Auf d. Briefwechsel Keller-Vischer, d. selbstbiogr. Skizzen d. hervorrag. Dichter, d. Suggestions-Gutachten d. berühmt. Naturforscher wird besonders aufmerksam gemacht.

Quartal-Preis, 6 starke Hefte kl. Fol. 4 Mk.

Probehefte gratis u. franko. Bestellungen durch Buchhandlungen u. Postämter, sowie die Verlagshandlung **A. Haack, Berlin NW. 7,** Dorotheenstr. 55.

Man verlange Preisliste über

PHOTO-

GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL

Ludw. Schaller, Stuttgart.

Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte

von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.

Schmerzliche Wonnen.

Eine Behandlung des Werther-Problems von Oskar Klein.
(Geh. M. 3. , geb. M. 2.—.)
Verlag von R. Hoeckner, Elberfeld.

Anstalt für Glasmalereien. Illustr. Kataloge gratis. **F. P. Ostermann,** (Ostermann & Hartwein) Freising.

Emil Wünsche, Specialgeschäft für **Amateurphotographie.** Dresden, Moritzstr. 20.

Complette Apparate von Mk. 20 - Mk. 700.

Reich illustr. eleg. Preisl. franco geg. 20 Pf. Marken die bei Bestell. zurückverg. werden.

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

A. EHRHARDT ANSTALT XYLOGRAPH HALLE A. S. Anfertigung von Holzschnitten. Cliché's. Proben gratis. Berechnung billigst.

Digitized by Google

Königliches Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Die Aufnahme-Prüfung findet **Mittwoch, den 1. April,** Vormittags 9 Uhr statt. Der Unterricht erstreckt sich auf Harmonie- und Kompositionslehre, Pianoforte, Orgel, Violine, Viola, Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete, Posaune, Harfe — auf Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel — Solo- und Chor-Gesang und Lehrmethode, verbunden mit Übungen im öffentlichen Vortrage, Geschichte und Ästhetik der Musik, italienische Sprache, Deklamations- und dramatischen Unterricht — und wird erteilt von den Herren: Professor **F. Hermann,** Professor Dr. **R. Papperitz,** Organist zur Kirche St. Nicolai, Kapellmeister Professor Dr. **C. Reinecke, Th. Coccius,** Universitäts-Professor Dr. **O. Paul,** Dr. **F. Werder,** Musikdirektor Dr. **S. Jadassohn, L. Grill, F. Rebling, J. Weidenbach, C. Piutti,** Organist zur Kirche St. Thomä, **B. Zwintscher, H. Klesse,** kgl. Musikdirektor Professor Dr. **W. Rust,** Cantor an der Thomasschule, **A. Reckendorf, J. Klengel,** Kammervirtuos **A. Schröder, R. Bolland, O. Schwabe, W. Barge, G. Hinke, F. Gumpert, F. Weinschenk, R. Müller, A. Brodsky, P. Quasdorf, E. Schüecker,** Kapellmeister **H. Sitt,** Hofpianist **C. Wendling, T. Gentzsch, P. Homeyer,** Organist für die Gewandhaus-Konzerte, **H. Becker,** Frau Professor **A. Schimon-Regan,** den Herren **A. Ruthardt, G. Schreck, C. Beving, F. Freitag,** Musikdirektor **G. Ewald, A. Proft,** Regisseur am Stadttheater.

Es ist Gelegenheit geboten, das Pianoforte-Spiel auf der Janko-Klaviatur zu erlernen.

In den Räumen des Instituts sind zu Unterrichtszwecken drei Orgeln aufgestellt.

Mit Rücksicht auf die Befähigten zu erteilende **vollständige Ausbildung für die Oper** ist in dem neuen Hause eine **Übungs-Bühne** errichtet.

Die Direktion der hiesigen **Gewandhaus-Konzerte** gewährt den Schülern und Schülerinnen des Königlichen Conservatoriums freien Zutritt nicht nur zu den sämmtlichen General-Proben der in jedem Winter stattfindenden **22 Gewandhaus-Konzerte,** sondern in der Regel auch zu den **Kammermusik-Aufführungen,** welche im Gewandhause abgehalten werden.

Das Honorar für den Unterricht beträgt jährlich 360 Mark, welches in 3 Terminen: Ostern, Michaelis und Weihnachten, mit je 120 Mark pränumerando zu entrichten ist. Ausserdem sind bei der Aufnahme 10 Mark Einschreibegebühr zu zahlen.

Ausführliche Prospekte werden vom Direktorium unentgeltlich ausgegeben, können auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, Januar 1891.

Das Direktorium des Königlichen Conservatoriums der Musik.

Dr. Otto Günther.

Gesangunterricht, auch Partienstudium.

Leontine von Dötscher,

Grossherz. Meckl. Schw. Kammersängerin,

DRESDEN, Ferdinandplatz 1, III.

Grosse

Antiquitäten-Ausstellung

im Kunstauktionsbaus,
Rindermarkt 2, München.
täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr
(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr)
geöffnet. Eintritt frei.

Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.

Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Spezialität: Estey-

ORGELN

und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieferg. Preisl., Ref. gr. Alfred Merhaut, Leipzig.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. ☞ Preiskourant franko. ☜

Ernesto Tollert, Roma.

Preis-Ausschreiben.

Der Verein für den Fremdenverkehr zu Ulm a. D. eröffnet behufs Erlangung geeigneter Entwürfe zu einem künstlerisch ausgestatteten s. Z. in Farbendruck auszuführenden Plakat eine Preisbewerbung. Unter den einlaufenden Entwürfen werden diejenigen beiden, welche als die künstlerisch vollendetsten und zugleich zweckentsprechendsten befunden werden, durch nachstehende Preise ausgezeichnet:

I. Preis M. 300.— II. Preis M. 200.—

Die Beurteilungs-Kommission besteht aus folgenden Herren, welche sich mit dem Preisausschreiben einverstanden erklärt haben:

Professor H. Kolb in **Stuttgart,**
Kunstmaler F. Stuck in **München,**
Commerzienrat Mayser
Stadtbaumeister Romann } in **Ulm a. D.**
Fabrikant Heinrich Mack

Die Entwürfe sind portofrei spätestens bis

15. März 1891

an die unterzeichnete Stelle einzureichen, woselbst das **Programm mit allen näheren Vorschriften** und Bedingungen unentgeltlich und franko verabfolgt wird.

Das Ergebnis der Bewerbung wird in den Blättern, welche heute unser Preisausschreiben bringen, veröffentlicht werden.

Ulm a. D., den 15. Januar 1891.

Die Publikations-Kommission des Vereins für den Fremdenverkehr.
Der Vorstand: Heinrich Mack.

PHOTOGRAPHIE.

Alle photogr. Apparate

für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. ☞ Grösstes Lager von TROCKEN-PLATTEN, UTENSILIEN und CHEMIKALIEN zur Photographie.— Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.

Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.

Gegründet 1861.

SOWIE JEDES ANDERE

MUSIKINSTRUMENT,

BESTANDTTEILE U. SAITEN.

EDMUND PAULUS,

MARKNEUKIRCHEN.

PREISLISTEN FREI.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Beiliegend eine Ankündigung, betr. Velhagen & Klasings Neue Monatshefte.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

10. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2 1/2 Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Ein Spielplan für das deutsche Theater.*

Die Zukunft des königlichen Schauspielhauses in Berlin wird seit der Entlassung O. Devrients aus der Direktion vielfach erörtert. Diese Zukunft hängt meines Ermessens zunächst von einer Neuorganisation ab, welche die dramaturgische Leitung von der schauspielerischen scheidet, damit jeder dieser beiden Hauptfaktoren der Theaterführung gleich sachkundig vertreten wird. Selbstverständlich ist es aber, daß nicht durch rein organisatorische Reformen allein die königliche Bühne wieder zur Höhe eines Kunstinstituts ersten Ranges erhoben werden kann; sie bilden, wie ich alsbald betone, die Vorbedingung zur Entfaltung neuer Kräfte, den fruchtbaren Boden, aus welchem neues Leben sprießen kann. Tritt auf diesen Boden der Mann, welcher die Wünschelrute zu schlagen versteht, so wachsen die neuen Blüten empor; in der That bedeutet oft ein Mann ein Programm. Da wir indeß auf dramaturgischem Gebiete heute nicht reich an solchen führenden Geistern sein dürften, müssen wir uns mit der Untersuchung bescheiden, mit welchen Mitteln auch eine minder tonangebende Kraft auf dem so vorbereiteten Boden Ersprießliches leisten kann. Wir sind mit andern Worten vor die Frage gestellt: nach welchen dramaturgischen Grundsätzen muß heute eine Bühne ersten Ranges verfahren, die sich nicht unter der außergewöhnlichen Leitung eines genialen Bahnweisers befindet?

Zwei Hauptströmungen durchziehen die dramatische Produktion, eine historisch-heroische und eine modern-soziale; beide erhalten unablässig bei uns Zufluß, ohne daß es doch diesen seichten Bächlein gelingt, das breite Strombett eines Jahresrepertoires auszufüllen.

Die Muse des historisch-heroischen Dramas hat es unser ganzes Jahrhundert hindurch als ihre natürliche Pflicht angesehen, dem hohen Pathos Schillers, seinem idealistischen Schwung, seiner Verklärung der Weltgeschichte nachzueifern. Und doch belegte die historische Kritik schon seit Jahrzehnten diese stilgerechten Jambentragödien mit dem Fluchwort „Epigonentum", und doch versagte dieser junge Zuzug der alten Garde im Bühnenfeuer immer auf die Dauer. Ergiebt sich daraus nicht eine beherzigenswerte Lehre? Schiller bezeichnet einen Höhepunkt des deutschen Idealismus; seinen Weg könnte nur mit Erfolg betreten, wer mit ihm auch zu wetteifern wagen darf. Zudem hat die Zeit, der Mutter- und Nährboden aller Dichter, seit Schillers Tod ihren Charakter wesentlich geändert: nicht mehr philosophische Fragen und Bildungsinteressen stehen im Vordergrunde unseres nationalen Lebens, sondern die realen Faktoren der politischen und sozialen Zustände. Das Publikum sieht unter diesen Umständen die Helden der Geschichte durchaus nicht mehr in überirdischem Glanze; es weiß, daß auch sie den Gesetzen der Wirklichkeit unterworfen, auch sie nur — wenn auch noch so hervorragende — Erzeugnisse der sie umgebenden Verhältnisse sind. Daraus ergiebt sich für das geschichtliche Drama die Nötigung, mit dem in der Gegenwart spielenden Schauspiel wetteifernd die sozialen Zustände, d. i. den kulturgeschichtlichen Charakter der dargestellten Periode als Grundlage der poetischen Zeichnung zu wählen, um durch sie den Helden in die rechte Beleuchtung zu rücken. Da die Lebensformen entlegener Zeiten unserer Kultur meist fremd sind, so eröffnet sich nun — selbstverständlich ohne Ausschließlichkeit — in der neuesten Geschichte, namentlich auch unseres Jahrhunderts, die besonders ergiebige Quelle dramatischer Stoffe. Wo immer jedoch der Dichter

* Wir möchten auch den nachfolgenden Anregungen gegenüber ausdrücklich bemerken, daß wir sie gern als Einleitung eines Meinungsaustauschs betrachtet sähen. K.-L.

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

vermag, ein anschauliches Kulturbild zu zeichnen, wo er den Eindruck des in sich geschlossenen Seins hervorzuzaubern versteht, mit einem Wort: wo wir Leben sehen, da giebt sich unsere Seele empfangend hin. Will die erste Bühne, wie es ihre Pflicht, fördernd und anregend auf die dramatische Produktion einwirken, so hätte sie ihren Dichtern Aufgaben solcher Art zu stellen. Auch dürfte sie nicht völlig achtlos an Versuchen wie etwa den Napoleon- und Byron-Dramen von Karl Bleibtreu vorübergehen, die nach dieser und einigen andern Richtungen originell, im übrigen wenigstens nicht schlechter sind, als die meisten sonst auf unsern Hofbühnen gespielten geschichtlichen Stücke, insbesondre sich auch frei von des Dichters sonst wohl üblichem geschmacklosen „Naturalismus" halten. Doch wie es auch um den Wert der gerade genannten Beispiele bestellt sei, der Held im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Zuständen seiner Zeit bietet ein äußerst wirksames Darstellungsmittel auch für das geschichtliche Drama und überhaupt die für unsere zeitgenössische Dichtung notwendige Vervollständigung der unerläßlichen Sittenschilderung.

Nicht minder schwerwiegend sind die Anforderungen, die an das sogenannte moderne Schauspiel zu stellen wären; nicht minder schwerwiegend ist hier gerade die Pflicht einer zur ersten vorherbestimmten Bühne, aus dem überreichlich sich darbietenden Material das wirklich Lebendige und Lebenweckende auszuwählen. Statt dessen erhob man das Verharren im Konventionellen zum Grundsatz! Denn freilich das Neue, das Originelle schlägt immer einigen veralteten Gewohnheiten ins Gesicht. Aber Hermann Sudermanns Drama „Ehre", dessen „Hinterhaus" ein wirkliches Stück Leben giebt, wäre im Berliner königlichen Schauspielhause ebenso am Platze, wie es auf andern Hofbühnen zugelassen wurde; und es giebt mehr dergleichen Stücke, die der Aufführung in der Reichshauptstadt seit Jahren vergeblich harren, Stücke, die sich in unser deutsches Leben vertiefen, wie Julius Harts „Sumpf" und Wolfgang Kirchbachs „Ingenieur". Wenn das Hoftheater, wie es unser Kaiser von all seinen Instituten verlangt, einen nationalen Charakter tragen soll, so darf es nicht den Konflikten des deutschen Lebens als anstößigen Dingen aus dem Wege gehen, um bloßen Problemtüfteleien oder nach französischem Rezept hergestellten Stücken Raum zu geben, wie etwa der „Daniela" von Philippi — die freilich bei niemand „anstoßen" können, weil sie in Deutschland niemand treffen. Die Anklage erhebt sich im weitern Sinne gegen alle, auch gegen die privaten Bühnen: daß sie die Darstellung heimischer sozialer Verhältnisse peinlich meiden, um, in Übersetzungen wie in sogenannten Originalen, in Schilderung von spezifisch und einseitig Pariser Zuständen zu schwelgen. Selbst die einfache Rücksicht auf ihren Vorteil geböte ihnen das Gegenteil. Im einzelnen Falle schlendert man wohl dem leuchtenden Beispiel nach — nachdem „Die Ehre" an einem Berliner Privattheater mächtig gesiegt, beeilte man sich, das Stück allerwärts zu spielen —: die grundsätzliche Lehre daraus zu ziehen, scheint aber für unsere Bühnenleiter zu weit zu liegen. —

Neben solcher prinzipiellen Lenkung der heimischen Produktion, aber nur neben ihr, hat wohl der Grundsatz seine Berechtigung: man muß die Feste feiern, wie sie fallen! Während jede der privaten Konkurrenzbühnen nimmt, wessen sie gerade habhaft werden kann, und wir ihr für jede annehmbare Einzelgabe dankbar zu sein haben, ist es Pflicht der ersten nationalen Bühnen, zumal bei sonstiger Lückenhaftigkeit des Repertoires die brauchbare heimische Gesamtproduktion der Gegenwart auf dramatischem Gebiete zu spiegeln. Ist es nicht immer etwas Bleibendes, so hat doch auch der Tag seine Bedürfnisse. Angesichts ihres erheblichen Geldzuschusses muß es der Hofbühne bei gleicher Rührigkeit ein Leichtes sein, jedwede Konkurrenz zu überflügeln, so daß es zum mindesten für die dramatischen Dichter eine selbstverständliche Ehrenpflicht wird, ihre Werke zunächst der Hofbühne zur Aufführung vorzulegen. Ja, es scheint mir eine würdige Aufgabe der vier königlich preußischen Hofbühnen, eine Reihe von fähigen Dramatikern durch Jahrgehalt ständig an ihr Interesse zu fesseln. Soweit nicht Veranlassung vorhanden, die dramatische Produktion in dem einen oder andern angedeuteten Sinne prinzipiell zu lenken, ist es jedenfalls unabweisbar, ohne Einseitigkeit die bewährten Kräfte aller bühnenfähigen Richtungen um die erste nationale Bühne zu sammeln: Wildenbruch, Wilbrandt, Voß, Fitger, Fulda usw. Die Halbheit des modernen „Schauspiels" wird ein solches Institut sehr wirksam bekämpfen können, indem es gerade wirkliche, ehrliche Trauerspiele und wirkliche, ehrliche Lustspiele als Gegenleistung für seine Jahrespensionen fordert.

Bei alledem hat eine vollkommene nationale Bühne weder die Pflicht noch das Recht, die fremde Dramatik ganz aus ihrem Bereich zu verbannen. Soweit es der Raum im Repertoire gestattet, ist all dasjenige von gesundem, fruchtbarem Geist getragene Fremde — es ist nicht allzu viel — zuzulassen, das unserm Verständnis naheliegt, d. h. auf gemeinsame Zustände Bezug nimmt, und welches von originellem Wert ist, d. h. auch uns etwas Neues, in unserer heimischen Produktion noch nicht Vertretenes bringt. Als derart anregende, ja Epoche machende Leistungen erwiesen sich nicht nur Augiers „Pelikan" für Behandlung sozialpolitischer Stoffe und Björnsons „Fallissement" für Behandlung solcher des geschäftlichen Lebens; auch die Lustspiele „Cyprienne" und „Der letzte Brief" von Sardou, sowie die Dramen „Die Stützen der Gesellschaft", „Nora" und besonders jedenfalls „Der Volksfeind" von Ibsen haben ein Recht, gehört zu werden, was man auch sonst gegen diese beiden Dramatiker und ihre Beeinflussung der deutschen Produktion mit Grund auf dem Herzen haben mag. Von älteren Werken haben namentlich Scribes „Feenhände" ein historisches Recht auf Dauer im deutschen Repertoire erworben durch Einführung der arbeitenden Frau vornehmer Herkunft auf die Bühne. Vom Leibe zu halten haben wir uns aber, gegen die heutige leidige Gewohnheit, alles spezifisch Fremde, unsern Zuständen und Anschauungen organisch Widersprechende, alles Mittelmäßige und gar alles Krankhafte, nur auf Gaumenreiz und noch niedrigere Instinkte Spekulirende, wie namentlich die typischen Ehebruchs- und Halbwelt-„Drames" von Dumas, Sardou und Anderen.

Doch nicht nur die Gegenwart im weitesten Sinne hat dem Bühnenreportoire immer neue Bereicherung

Digitized by Google

zuzuführen, auch rückwärts müssen wir unsern Blick schweifen lassen, ob etwa vergrabene Schätze der Auffindung harren. Über die hervorragende Bedeutung Grillparzers und Raimunds für die dramatische Dichtung unseres Jahrhunderts besteht wohl nirgends mehr ein Zweifel; der seelenvolle Zug jenes wie die symbolische Gestaltungskraft dieses eignen sich gerade für eine vornehme, stimmungsvolle Bühne am besten, — aber noch hat die Hofbühne der Reichshauptstadt die Ehrenschuld nicht eingelöst, die beiden österreichischen Stammverwandten im Norden heimisch zu machen. Was Wunder jedoch kann diese Vernachlässigung nehmen, wenn selbst der preußischste Dramatiker Heinrich von Kleist mit Brocken abgefunden wird? Hier sollten Versuche unternommen und wiederholt werden: setzt man doch Geld und Mühe an wertlosere Experimente, — und es giebt Niederlagen und Halb-Erfolge, die ehrenvoller sind, als manche äußerlichen Siege!

Das letzte und wuchtigste Wort über die Lücken des deutschen Bühnenrepertoires ist mit alledem noch nicht gesprochen. Eine Reihe von Meisterwerken des größten deutschen Dichters liegen noch ganz oder teilweise ungenutzt. Das königliche Schauspielhaus in Berlin hat den zweiten Teil von Goethes „Faust" bis heute nicht für sich erobert; eine seiner ernstesten Pflichten besteht in dieser Inszenirung, die, wenn nicht lückenlos, so doch wenigstens nach der leidlich vollständigen, am Dresdener Hoftheater trefflich bewährten Bearbeitung von Wollheim-Marcks geschehen könnte, unter Überflügelung der fragmentarischen Darstellung in L'Arronges „Deutschem Theater". Es scheint noch mehr, als es für die geistige Reife unseres Volkes gut ist, die Ansicht verbreitet, daß damit ein unfruchtbarer Heroenkultus getrieben wäre; man weiß heute in weiten, auch gebildeten Kreisen des deutschen Volkes noch nicht, was man an Goethe hat und wie insbesondere der zweite Teil seines „Faust" in gewissem Sinne die Summe seines Wesens und Wirkens als seiner „Weisheit letzten Schluß" bietet. Weist doch der Dichter hier prophetisch sein Volk in das thätige, sozialpolitische Leben hinaus, zu welchem wir thatsächlich erwacht sind.

Indessen viele Unterlassungssünden gegen Goethe sind ganz allgemein. Wir brauchen deutsche Lustspiele, wir brauchen politische Dramen — und doch ignoriren wir mit unbegreiflicher Hartnäckigkeit die umfangreiche einschlägige Thätigkeit unseres größten Dichters. Kein Zweifel, daß in dieser Zurückhaltung noch Nachwirkungen der politischen Vervehmung Goethes durch das junge Deutschland stecken. Wir sollten heute doch wahrhaftig zum Herauswachsen aus der Parteiphrase politisch reif genug sein; namentlich sollten wir wissen, daß sich eines nicht für alle schickt, und so sollten wir anerkennen, daß ein Goethe das Recht hat, Beurteilung nach den Gesetzen seines eigenen Organismus, seiner eigenen geistigen Struktur zu fordern. Wie dem nun sei und wie man auch Goethes politische Stellungnahme beurteilen will — es bedeutet nicht weniger als in Permanenz erklärten politischen Parteifanatismus, wenn sich unsere Bühnen noch länger der Aufführung und dauernden Aufrechterhaltung der „Natürlichen Tochter", des „Bürgergenerals" und der — sei es vervollständigten, sei es nach vorliegender Form zur Aufführung immerhin schon genügend in sich geschlossenen — „Aufgeregten" entziehen; vielleicht finden sich selbst die großen Bühnenkünstler, welche fähig sind, den „Groß-Kophta" wirksam darzustellen. Gerade zur rechten Zeit würden sie heuer ausgegraben: auch heute thut es not, unbekümmert um das Geschrei der Dohlen dem politischen Biedermeiertum den Spiegel vorzuhalten und der Bierbankpolitik die große geschichtliche Auffassung gegenüberzustellen.

Wenn man den heillosen Unverstand sieht und hört, mit welchem heute diesen Dramen begegnet wird, so kann es nicht Wunder nehmen, daß der Dichter von weiterer Ausführung des hier Angesponnenen als einem hoffnungslosen Unternehmen abstand. Doch ist es unzweifelhaft, daß namentlich „die natürliche Tochter" schon nach der Skizze der Fortsetzung zu schließen, eine dramatische Trilogie von politischer Kühnheit und geschichtlicher Größe geworden wäre, wie sie als solche selbst in Goethes Werken einzig dastand. Doch auch der erste Teil allein bietet ein in sich fertiges, bedeutsames Drama, welches die seelenvolle Sprache einer „Iphigenia" mit der politischen Aktualität des Stoffes vereint.

Eine erfrischende Bereicherung unseres so überaus spärlichen Lustspielrepertoires böten die beiden andern genannten Stücke. Man spielt ebenso wenig wie Goethe leichtfertig mit wuchtig umgestaltenden Ereignissen, wie der französischen Revolution, wenn man sich über die kannegießernde Wichtigthuerei des Philistertums, das seinerseits vielmehr mit den großen Ereignissen kleinlich spielt, im „Bürgergeneral" recht weidlich amüsirt. Und gar „Die Aufgeregten", mit dem Enkel von Holbergs politischem Kannegießer als Helden, geben eine vielseitige, gewiß würdige Behandlung des Zwiespaltes zwischen den Ständen, wenn auch nicht eine schematische „Problem-Lösung". Sollte es nicht möglich sein, Holbergs „Politischen Kannegießer" selbst auf unserer Bühne zu beleben, so wird die Darstellung dieses von Goethe mit Grund so genannten „politischen Dramas" zu doppelter Notwendigkeit.

Doch genug der Hinweise, der Vorschläge, der Aufmunterungen. Genug, wenn auch nur die Hälfte auf fruchtbaren Boden fällt. Genug, wenn man sich zuständigerseits, und sei es auch auf anderen Wegen, wieder zu dem Streben verpflichtet fühlt, dem deutschen Volke ein Nationaltheater zu erringen. **Eugen Wolff.**

Rundschau.

Allgemeineres.

* **„Die Moderne"** heißt eine neue Zeitschrift, und über „die Moderne" schreibt darin Heinrich Hart den ersten Aufsatz, der in „einer vorläufigen Betrachtung" doch, scheint es, das Programm eines jungen Schriftstellergeschlechts andeuten soll. Wir schreiben keine kritischen Randglossen dazu, sondern legen ihn einfach zu den Zeit-Akten, die unsere Rundschau ja zu sammeln hat.

Digitized by Google

„Ein Jahrhundert geht zu Ende. Das will nicht viel bedeuten. Ich sehe Größeres zu Ende gehen, nicht einen menschlichen Zahlbegriff, sondern eine menschliche Wirklichkeit. Eine Menschheitsepoche sinkt in den Abgrund der Zeit hinab, eine Epoche, so fest begrenzt und so klar bestimmbar, wie das Kindheitsalter eines jeden Einzelwesens. Und eine neue Geistesaera taucht empor. Seit Jahrhunderten schon wogt die Dämmerung, mit nachtdunklen Schatten ringt das junge Morgenlicht; noch schwebt es nur trüb und fahl durch wallende Nebel. Aber die Stunde ist nicht mehr fern, in der es Dämmer und Nebel zerreißen und welterleuchtend hervorbrechen wird. Die Antike ringt in den letzten Todeskämpfen, die Moderne hebt sich jugendlich empor. Und schon grüßt hier und da ein Amselruf die kommende Sonne. —

Der Anfang der Kultur ist auch der Anfang der Antike. Ihre Aufgabe war es, das Menschliche aus dem Tierischen herauszubilden, dieses zurück — jenes hervorzudrängen. Der Mensch mußte fähig werden, die aufrechte Stellung, die er im Daseinskampf gewonnen hatte, auszunutzen. Er mußte lernen, den Dingen ins Auge zu sehen, und er mußte die Kräfte und die Mittel sich aneignen, die ihn fähig machten, von der Welt um ihn Besitz zu ergreifen. Als er zum ersten Male mit staunenden Augen den Himmel durchspähte, da war er kein Tier mehr. Noch aber war er nicht Mensch. Sein Hirn war noch nicht menschlich, seine Sinne waren es noch nicht, seine Regungen noch nicht. Er mußte erst empfinden und wissen lernen, was Menschsein überhaupt bedeutet. Er sah die Welt und sich selbst nur wie durch ein trübes Glas, wie durch graue Wolken. Jahrtausende hat er gerungen, seinen Blick zu schärfen, die Wolken zu scheuchen. Wenn der letzte Schleier zerrissen ist, erst dann ist er Mensch. Klar zu sehen, das ist die erste Stufe des Menschlichen; in die Dinge hineinzusehen, ihr Inneres zu ergründen, und darnach Wollen und Handeln einzurichten, das wird die zweite Stufe sein. Hülle um Hülle ist im Fortgang der Entwicklung gefallen; sobald die letzte verweht ist, hat die Antike ihre Aufgabe erfüllt, und der Weg der Moderne beginnt. —

Die Antike hat es nie gewagt, den Dingen fest und zuversichtlich auf den Leib zu rücken. Und deshalb erschienen sie ihr stets zu groß oder zu klein. Sie überschätzte das Fernliegende, das Unbekannte und unterschätzte das Naheliegende, das Bekannte. Sie erfand Gott, um die Natur übersehen zu dürfen. Und weil man in Masse dem Unbekannten gegenüber sich mutiger fühlt, so liebte die Antike die Masse und unterdrückte das Individuum. Der Einzelmensch galt nichts, die Gesamtheit alles. Eine Gesamtheit aber braucht Gliederung, Ordnung, Gesetz, und diese drei bedürfen wiederum der Autorität, die sie aufrecht erhält. Die Gliederung aber führt zur Sonderung, Spaltung, Entzweiung; Ordnung und Gesetz bewirken Erstarrung und Vorurteil, und die Autorität ist der Nährboden des Sklavensinns und des Selbstmißtrauens. Gleichwohl war dieser Erziehungsweg nicht zu umgehen. In der Vereinzelung wäre der Mensch zu Grunde gegangen, in die Tierheit zurückgefallen, weil er nicht stark, noch nicht stark genug war, ohne Anlehnung an Genossen, ohne Vereinigung der Kräfte den Acker zu roden, den Kampf zu fechten. Nun aber ist die Zeit gekommen, daß aus dem Massengliede ein Einzelwesen, aus dem Sklaven ein Freier werde. —

Eine Entwicklung zu dieser Höhe hin ist unverkennbar. Skeptiker haben freilich allen Fortschritt geleugnet. Sie meinen, die Menschheit steige fortwährend empor und wieder hinab. Über eine gewisse Kulturhöhe komme sie nie hinaus. Aber das ist ein Irrtum. Der Gipfel, den wir erreicht, ist nicht derselbe, den einst die Hellenen erklommen haben. Ohne Zweifel gemahnt Plato an Kant; der Gegensatz, den er aufstellt, zwischen den Ideen, den Vollbildern der Dinge und ihren Wirklichkeitsformen erinnert an den Gegensatz zwischen dem Ding an sich und der Welt der Erscheinung. Und doch ist es etwas anderes, diese Thatsache mit den offenen und klaren Augen des Wachen zu sehen, als mit den Augen des halbwachen Träumers. Und es ist auch ein Fortschritt. Der Eine erkennt, der Andere phantasirt. Heraklit glaubt, daß «Alles fließt,» Darwin beweist es. Und wenn der Grieche fordert «Empfinde und handle menschlich,» so versteht er unter menschlich ein Andres, ein Weniger, als wir. —

Kopernikus und Keppler, Baco und Kant, Darwin und Bunsen sind die Minirer, welche die Antike unterwühlt haben. Erst durch sie kennen wir den Boden, auf dem wir stehen, die Welt, die uns umgiebt. Sie haben die letzte Binde von unseren Augen genommen und nun ist es an uns, zu denken, zu empfinden, zu handeln, wie es Sehenden geziemt. Fort mit allen Krücken, den Wegweisern, den Führern, welche die Antike brauchte, um vorwärts zu kommen! Die eine Krücke ist die Autorität. Von dem sehenden Menschen aber sei gefordert, daß er keinem Anderen glaube, daß er alles selbst prüfe, ohne Rücksicht, ohne Vorurteil. Nichts in der Welt hat ein Recht, zu sein, nur deshalb weil es besteht; wenn es der Kritik Stand hält, erst dann ist es lebensberechtigt. Das geschichtlich Gewordene ist immer halb im Unrecht, weil es eine Stufe bedeutet, die der Vergangenheit angehört; auf einer Stufe soll man jedoch nicht länger Halt machen, als Zeit nötig ist, eine weitere zu bauen. Die Autorität hat stets in der Geschichte ihre Stütze gesucht, und gerade sie hätte ihr zum Richtschwert werden sollen; denn das, was ein hohes Alter erreicht hat, ist nicht deshalb auch schon lebenswert, sondern es hat im Gegenteil den Verdacht gegen sich, daß es von der Zeit überholt, morsch, unpassend, überflüssig geworden ist. Eine andere Krücke ist die Religion. Dem Sehenden aber geziemt es, weder Furcht zu haben vor etwas Ungewissem, noch sich abhängig zu fühlen von etwas Unbekanntem. Alle Dinge, die er sieht und empfindet, sind Fleisch von seinem Fleisch und Geist von seinem Geist, er hat weder Ursache sie als Ganzes höher zu ehren, als sich selbst, noch sie im Einzelnen zu verachten. In dieses Leben sind wir gestellt, und so haben wir nur seine Aufgaben zu lösen, für seine Forderungen zu wirken. Wer anders handelt, gleicht dem Manne, der sein auf Felsengrund gebautes Haus abbricht, um es neu auf Flugsand zu errichten. Eine dritte Krücke ist der Staat und sein Gesetz. Das frei gewordene

Digitized by Google

Individuum aber giebt sich selbst ein Gesetz und es findet eine Harmonie der Beziehungen und Interessen zwischen sich und allen andren Seinesgleichen auch ohne Staatsrute und -kette.' Wie früh oder spät die Zeit kommen wird, diese letzte Krücke fortzuwerfen, darüber nachzusinnen, wäre müssig; aber ein Jeder kann wirken, daß sie kommt, durch unablässige Selbsterziehung. —

Alle Erscheinungen der Gegenwart deuten hin auf den Niedergang der Antike, den Anfang der Moderne. Schon ist es ein Tagesklatsch geworden, daß die Masse sich lockert, nach Individuation ringt, daß sie sich loslöst von der Religion und aller überkommenen Autorität. Gleiche Erziehung für Alle ist ein Losungswort geworden; sobald es in Wirklichkeit umgesetzt wird, ist der erste und wichtigste Schritt zur Vernichtung des Massenwesens gethan. Vor allem aber sind es die wirtschaftlichen Bestrebungen unserer Zeit, die eine Gewähr für die Befreiung des Individuums bieten. Nur scheinbar zielt der Sozialismus auf Uniformirung, auf eine noch drückendere Einzwängung des Einzelmenschen in ein Staatsganzes hin. Sein Zweck ist es, das Individuum von der Sorge um das tägliche Brod zu entlasten, ihm seinen Lebensunterhalt unbedingt zu sichern durch eine gleichmäßige und gerechte Verteilung von Arbeit und Arbeitsertrag, die materielle Arbeit selbst aber zu erleichtern und zu vermindern. Auf diese Weise kann es erreicht werden, daß der Mensch Zeit und Kraft gewinnt, sich in höherem Maße als heute der Ausbildung alles dessen zu widmen, was ihn wahrhaft erst zum Menschen macht. Der Sozialismus wäre dann die notwendige Durchgangsstation zu einem gesunden Individualismus gewesen. — Nicht minder deutlich tritt die Hinwendung zur Moderne in der Literatur hervor. Sie steht im engsten Zusammenhang mit der Erkenntnis, welche unser Jahrhundert gewonnen hat. Einerseits strebt sie danach, diese Erkenntnis in Empfindung umzusetzen, andererseits sucht sie selbst Erkenntnis zu schaffen, nämlich da, wo sie den Menschen von heute in seinem innersten Wesen zu erfassen sucht, in seinem geistigen Zukunftswollen wie in seiner feinsten Sinnlichkeit, die hier und da mit ganz neuen Nerven zu arbeiten scheint. Der Übergangsmensch und der Zukunftsmensch sind literarische Ideale geworden und werden bald Typen sein. Die Moderne kann sich nicht offener ankünden. Eine Zeitschrift, die sich «die Moderne» nennt, wird des öfteren Anlaß und Gelegenheit haben, die Entwicklung dieser psychischen und psychophysischen Kunst, die bewußt an der geistigen Umwandlung des Menschen mitarbeitet, zu zeichnen und auch zu fördern. Neu ist sie nur in ihrer gegenwärtigen Blüteform; ihre Wurzeln finden sich bei Shakespeare und Goethe. Sie sind die Propheten der Moderne. —

Ich sehe eine Zeit kommen, die keine Tempel mehr baut und keine Gefängnisse, die nur noch Werkzeuge fertigt, aber keine Waffen. Kampf wird noch sein, aber nur ein Wettkampf in Forschen und Erfinden, in Menschheitsdienst und Schönheitsfühlen. Und im Geist sehe ich Menschen, die miteinander leben, ohne daß eine Kette sie bindet; alle gleich, weil alle frei sind; nicht gleich an Wissen, Können und Empfinden, aber gleich durch Selbstachtung und die Achtung der Andren vor dem, was jedes Einzelnen Wesen ausmacht, und sei es noch so arm. Kein Führer mehr und kein Gefolge, keine Heerde mehr, aber auch kein Hirt. Das Verbrechen hat aufgehört, weil seine Ursachen aufgehört haben. Keiner beneidet den Andern mehr, weil jeder hat, was er begehrt, und alles Begehren in Vernunft wurzelt; keiner haßt den Andern mehr, weil nie sein Weg den des Mitarbeiters feindlich kreuzen kann; keiner täuscht den Andern mehr, weil die Wahrheit vorteilhaft geworden ist. Gut und Böse sind Begriffe ohne Sinn geworden. Giltig ist nur der Gegensatz noch von Mehr oder Weniger-Leisten im Menschheitsdienst. Die Zeit wird kommen, aber tausend Kämpfe werden zuvor noch mit Blut den Acker düngen, tausend Entdeckungen und Erfindungen ihn lockern, unmeßbare Geistes- und Empfindungssaat über ihn ausgestreut werden, ehe der Tag der Ernte hereinbricht. Aber im Sinne der Zukunft, daß wir mit jedem Tag ihr entgegenwachsen, — sehnsuchtsbrünstig — so können wir schon heute ringen und arbeiten. Das Ziel sei gesteckt, der Weg begonnen! —

Die Aufgabe der Antike war es, das Menschliche von den Schlacken der Tierheit zu befreien; das Ziel der Moderne ist es, das Menschliche zum Göttlichen heraufzubilden. Die Antike arbeitete zum größten Teil unbewußt, ohne Zielklarheit sich vorwärts; mit vollem Bewußtsein die Fortentwicklung der Menschheit anzustreben, das wird zum Wesen der Moderne gehören."

Theater.

* **Wichtigere Schauspiel-Aufführungen. VII.** — Hermann Bahrs Schauspiel „Die neuen Menschen" kam durch den Verein „Deutsche Bühne" zur Erstaufführung. Wie in Hauptmanns „Einsamen Menschen" zeigt es „einen Neuerer inmitten zweier Frauen". „Sehnt sich Johannes Vockerat", schreibt darüber die „Dtsch. Warte", „der ein liebendes Weib sein eigen nennt und in dem stillen Frieden seiner trauten Häuslichkeit lebt, nach einer Frau, welche seine Ideen teilt, nach einer «geistigen» Ehe, so schmachtet Georg, der mit Anne in einer solchen Ehe' lebt, welche, wenigstens scheinbar, nur auf der Gemeinsamkeit ihrer Anschauungen beruht, gerade nach einer liebenden Frau, deren stilles Walten ihm ein glückliches Heim schaffen soll. Anne hat ihren alten, todkranken Vater verlassen und ist Georg, dem «wortgewaltigen Helden», der sie mit seinen schönen Reden von Menschen- und Menschenbeglückung begeistert hat, in sein Haus gefolgt. Damit ist ihre Ehe geschlossen; die Formen, mit denen Staat und Kirche diese engste Gemeinschaft des Lebens weihen, verachten sie natürlich, sie sind ja «neue Menschen». Auch die Liebe ist nur ein Vorurteil, ein Aberglaube; was sie wollen, ist kein Heim, in dem sie glücklich sind, sondern ein «Tempel, der menschlichen Freiheit errichtet». So hausen sie miteinander als gute Kameraden, welche sich einig fühlen in ihren Gedanken und welche gemeinsames Wirken verbindet; friedlos und freudlos leben sie nur der Arbeit, jeder Gedanke an Genuß wird von der unerbittlichen Anne ferngehalten. In das Haus dieser neuen Menschen tritt ein «alter» Mensch, Hedwig, ein Mädchen von dem modernen Typus der unschuldigen Dirnen. Georg hat sie auf der Straße gegen ein paar freche Burschen verteidigt und sie zu Annen gebracht. Beide finden sich zusammen in dem schönen Gedanken, an diesem armen Geschöpfe gut zu machen, was die böse Welt ihm angethan.

Digitized by Google

Hedwig ist nichts als ein Weib. Aber gerade ein Weib ist es, wonach Georg sich gesehnt, das stille Walten eines Weibes, was diesem Hause gefehlt hat. Hedwig wird die «Hausfee», Georg empfindet ihre bloße Gegenwart als ein Glück und ist ganz Dankbarkeit und Verehrung für sie. Anne sieht, daß dieses Gefühl zur Liebe führen muß. In Wahrheit ist es rein weibliche Eifersucht, welche sie treibt, von Georg Hedwigs Entfernung zu verlangen, sie sagt und glaubt aber, daß diese Entfernung notwendig sei, damit Georg seiner Idee treu bleibe. In dem Kampfe, den Vernunft und Liebe um Georg führen, siegt die Liebe, Hedwig verläßt das Haus, aber Georg mit ihr. Bis hierher scheint mir die Handlung durchaus verständlich, psychologisch wahrscheinlich, ja notwendig. Aber nun kommt der dritte Akt. Bahr will es noch deutlicher machen, daß es nichts ist mit den neuen Menschen in den alten Verhältnissen. Wie es uns Georg gesagt hat, muß es uns auch Anne sagen. Anderthalb Jahre sind verflossen, die Georg und Hedwig in stillem Glücke am Gardasee verlebt haben. Da naht das Unheil. Ein junger Parteigenosse, ein Deutscher, kommt in ihr Haus. Zwischen ihm und Hedwig entsteht eine stille Neigung, ohne daß sie sich darüber klar sind. Aber Georg sieht klar, und sein einziger Gedanke ist, die Beiden glücklich zu machen. Anne, die inzwischen zu der Erkenntnis gekommen, daß all das, woran sie einst geglaubt hat, Schrullen gewesen sind, daß sie Georg geliebt hat, als Weib geliebt, eilt zu ihm, als sie hört, daß er unglücklich ist. Auf ihren Rat schafft sich Georg aus dem Wege, indem er auf einem Boot den beiden Liebenden, welche ihre Segelkunst in einer Fahrt auf dem See erproben, nachfährt und durch einen «bösen Zufall» ertrinkt. — Zunächst tritt hier die technische Schwäche am meisten hervor: der ganze Akt ist ein einziges Gespräch. Wir wissen auch gar nicht recht, ob Georgs Sorge gerechtfertigt ist, ob ihn nicht übermäßiges Mißtrauen getäuscht hat. Sein vermeintlicher Nebenbuhler, den wir nicht zu sehen bekommen, ist eigentlich für uns gar nicht vorhanden. Außerdem triefen Georg und Anne von einem übermenschlichen Edelmute, der durchaus nicht sehr glaublich erscheint. Kurz, das Interesse der Zuschauer erlahmt vollständig bei all diesem Gerede, und man sieht ruhig und ungerührt Georg in den Tod oder vielmehr, denn mit dem Interesse schwindet auch die Illusion, Herrn Reicher hinter die Szene gehn." Der Berichterstatter glaubt nicht an Bahrs Zukunft als Dramatiker. Andere urteilen günstiger, obgleich auch sie dieses Jugendwerk für verunglückt halten, so Schönhoff, der „originelles Können und den Quell unmittelbarer Empfindung" trotz aller Mängel sieht. — Henrik Ibsens „Hedda Gabler", die wir im „Kunstwart" schon besprochen haben, hat ihre Reise über die Bühnen an einem höchst aufgeregten Abend im Münchener Residenztheater angetreten. — Ein Stück von Heinrich Jaffé, dessen erstes Schauspiel „Das Bild der Signorelli" im Vorjahr einen Erfolg davon getragen hat, den nur das Wirtschaften mit rohen Effekten dem geübteren Beobachter erklärlich machen kann, Heinrich Jaffé also hat ein zweites Stück, „Ohne Ideale", auf das Berliner Lessingtheater gebracht. Was uns von den Berichterstattern zu Gehör gebracht wird, setzt zumeist die Stimmung des Publikums, wie sie diesmal war, in der Zeitung fort, und verspottet den Autor. „Jaffé ist eben kein Poet, sondern ein spekulativer Tüftler. Im «Bild der Signorelli» ist ihm die Spekulation geglückt, wiewohl das Schauspiel doch eigentlich ohne irgendwelche echte poetische Empfindung gearbeitet ist; im Schauspiel «Ohne Ideale» wollte er zeigen, daß er fliegen kann wie ein junger Adler; und er flog wie ein ganz, ganz anderer Vogel. Wagt sich die Spitzfindigkeit im «Bild des Signorelli» schon bis an die Grenze, wo der Autor leicht umkippen kann, so verliert sie sich in dem neuen Schauspiel geradezu ins Lächerliche, ins Allberne. Modernen Leuten soll man eben nicht mit talmudistischen überraffinirten Spitz- und Witzeleien kommen. Die vom Leben abgeschlossen sind, mögen sich am verzwickten Frage- und Antwortspiel über Stoffe, wie: Kann der bloße Wille zweier verhungerter Studenten in Paris einen Mandarin in China tödten, ergötzen, aber ernsthaft läßt man sich derlei nicht gefallen. So wurde das Stück eine unbeabsichtigte Parodie, in der Mystizismus, Suggestion und Volksmärchen lustig durcheinander tanzten. Am schlimmsten ist es, wenn eine plumpe Handwerkerhand die melancholische Volkssage hervorholt, um Stimmung zu machen. Was im Stücke sonst vorkommt, ist nicht der Rede wert. Ohne Ideale sind eine junge Adelige, die sich einen reichen, plebejischen Mann ergattert und ein junger Adliger, ein moderner Streber mit «furchtbar großen Rosinen» im Kopfe." — Von Paul Lindau kam ein Schauspiel „Die Sonne" in Frankfurt a. M. zur Erstaufführung. „Wenn man schon, was meines Erachtens ein recht überflüssiges Beginnen ist, ein Tendenzstück gegen Ibsen schreiben will", so schreibt darüber der Ibsen-Gegner E. Peschkau, „dann müßte die Tendenz in einer starken, überzeugenden Handlung zum Ausdruck gelangen, nicht aber in Worten, Worten und Worten. Allerdings ist die Handlung des Lindauschen Stückes in diesem Sinne nicht ungeschickt angelegt, aber bei der oberflächlichen Zeichnung der Charaktere, dem spielenden Hinweggleiten über die ernsten Konflikte, dem gänzlichen Mangel an Vertiefung, ergreift uns die ganze Geschichte nicht, das Geplauder Lindaus läßt uns ebenso gleichgiltig, wie die ausgetüftelten Gespenster des nordischen Dichters. Lindaus «Sonne» ist ein junges Mädchen, Sabine Berg, das durch sein schönes, gutes, lebensfreudiges Wesen befreiend wirkt auf eine angekränkelte Gesellschaft. Leider ist dieser Grundgedanke, der zu einem ersprießlichen Tendenzstück hätte führen können, nicht nach allen Richtungen hin ausgearbeitet, sondern nur lose in die gegen Ibsen gerichtete Handlung verflochten. Diese Handlung hat zwei Frauen zu Heldinnen — Dora Alexis und Mathilde von Hohenrade — von welchen die erste schon vor langen Jahren à la Ibsen «frei gewählt» hat und ihrem Manne durchgegangen ist, während die Andere bei Beginn des Stückes eben vor dem Ibsenschen Abgrunde steht. Dora hat ihrem Manne ein Kind zurückgelassen, und dieses Kind ist die «Sonne», Sabine Berg, die im ersten Akt als Erzieherin in dem Haus der Frau von Hohenrade ihren Einzug hält. Den Beweis gegen Ibsen hat sich nun Lindau recht leicht gemacht. Dora, jetzt die Frau eines ebenso reichen wie albernen Berliner Bankiers und Geliebte eines Don Juans Namens Viktor Holle, hat den Weg von der idealistischen «freien Wahl» bis zur «Frivolität» zurückgelegt und begegnet nun ihrer Tochter — zuerst in Eifersucht auf Holle — zuletzt in Eifersucht und Gewissensqual. Frau von Hohenrade, die von demselben Viktor Holle belagert wird, ist bereit, «frei zu wählen» und sich entführen zu lassen, um den Freigewählten zu heiraten. Aber so hat sich Viktorchen die Sache eben nicht gedacht — Frau von Hohenrade lernt seine Absichten kennen, und enttäuscht und reumütig kehrt ihr Herz zu dem Gatten zurück. Dieser selbst ist auch angekränkelt, er liest Tolstoj, ist Anhänger der Vererbungstheorie und spielt lieber Karten, statt sich mit seiner Frau zu beschäftigen — in der letzten Szene des Stückes aber erhalten wir die tröstliche Versicherung, daß er sich jetzt bessern wird. So und mit allerlei eingeflochtenen Predigten polemisirt Lindau gegen Ibsen und Genossen." Auch der Kritiker der „Frkf. Ztg." findet, Lindau habe die Sache bequemer genommen, als einem ernsten Manne erlaubt sein dürfte.

Digitized by Google

„Er arbeitete durchaus nach der Schablone seiner älteren Bühnenwerke: eine dünne Handlung, oberflächliche Charakterzeichnung, feuilletonistischer Dialog, die Vorführung grotesker Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens und dort, wo die Absicht besteht, poetisch zu wirken und Stimmung zu machen, die Rezitirung schwärmerischer Verse. Paul Lindau hätte dieses Stück nicht schreiben sollen. Daß er die Zeit nicht versteht, ist seine Sache, aber daß die Zeit ihn nicht versteht — diesen Eindruck herauszufordern, war überflüssig. War es der Groll über die Wandlung des Geschmacks, der sich von den Aeußerlichkeiten des Witzes ermüdet abzuwenden beginnt, war es eine tiefe innere Nötigung, die ihn, Paul Lindau, veranlaßte, für die bedrohten «Ideale» in die Schranken zu treten? Ja, wer weiß, ob die moderne Wirklichkeitsschilderung, diese «Dunst- und Nebeldichtung», die oft so abstoßend wirkt, in ihren bewußten oder unbewußten Zielen nicht um Vieles idealer ist, als das Meiste von dem, was man unter diesem verschwommenen Begriffe bisher verehrte? Giebt es auf Erden überhaupt ein Idealeres, als die Wahrheit? Und sollen die Menschen wirklich immer bloß heiter sein, heiter um jeden Preis, heiter, wie die Natur es ist, die nichts von Orkanen und Erdbeben, nichts von Krankheit, nichts vom Tode weiß, — sollten die Menschen sich nicht bemühen, vorher erst noch ein wenig besser zu werden? Indem Dichtung und Kunst das Wolkenreich der Träume, der Trnggebilde, der Selbsttäuschungen verlassen und den Boden der Wahrheit betreten, indem sie den Menschen die Augen öffnen über sich selbst, über die Zwecke ihres Daseins, über ihre Rechte und Pflichten, über die Unvollkommenheiten der geltenden gesellschaftlichen Ordnung stellen sie sich in den Priesterdienst der Erkenntnis, welche die Grundbedingung jedes Fortschritts, jeder Besserung, jeder Befreiung ist. So hat auch die neue Bewegung ihren ethischen Gehalt, und eine kommende Zeit wird darüber entscheiden, ob dieser Idealismus nicht vielleicht ebenso berechtigt ist, wie jener Paul Lindaus, der in der neckischen Aufforderung gipfelt: «Freut Euch des Lebens!»" — In einem andern Sinne wurde „Lindau aufgeführt" auf dem Berliner Ostendtheater. Man zeigte des Fräuleins von Schabelsky „Berühmten Mann". Die Vorstellung gestaltete sich zu dem, was unsere Schriftsprache nach dem belehrenden Vorgange reichshauptstädtischer Zeitungen schön einen „Radauabend" nennt. Um das Kunstwerk kümmerte man sich wenig, hie Lindau, hie Schabelsky war die Losung, und man brüllte, pfiff und wieherte dem entsprechend. Das Stück ist als Bühnenstück gar so übel nicht. „Unser Theater", schreibt Kent darüber, „lechzt nach rücksichtsloser Satire, und es ist das nicht zu unterschätzende Verdienst des Lustspieles «Der berühmte Mann» von Else von Schabelsky, daß es einen in hundert verschiedenen Exemplaren umherscharwenzelnden Typus keck und resolut auf die Bühne gestellt hat: den literarischen Streber, den leichtsinnig frivolen, aber nicht bösartigen Modedichter einer in Götzenanbetung versunkenen Gesellschaft. Die Gestalt ist nicht karikirt, nicht gehässig verzerrt: zu Dutzenden laufen die Modelle für diesen köstlichen Hans Schrader durch unsere Salons. Denn das Stück ist, obwohl die Verfasserin aus der kleinrussischen Steppe stammt, ganz berlinisch; von dem Geist der russischen Bühnensatiriker, der Gogol, Gribojedow und Tolstoj, verspüret man keinen Hauch. Der Berliner Westen findet sich und sein Idol hier wieder, und wäre die zu solchem Kultus erniederte Gesellschaft sorgsamer, nicht nur in flüchtigen Theaterfiguren charakterisirt, man dürfte mit freilich bescheidenem Lobspruch das Stück den besten deutschen Lustspielen der letzten Jahre zuzählen. Die musikalischen und theatralischen Komödianten Blumenthals, die Krasinsky und Antony, verblassen neben diesem vollsaftigen literarischen Poseur, dessen hohle Hülse so liebenswürdig erscheint. Leider aber hat die Verfasserin ihre Satire mit einem schweren Pflichtenkonflikt belastet, dem weder ihr ethisches Empfinden noch ihre unsicher tastende Kunst gewachsen waren; um uns von einem «Recht der Leidenschaft» zu überzeugen, muß man mindestens die impetuose Beredsamkeit des Fräuleins George Sand besitzen, und deren darf sich die Verfasserin des «berühmten Mannes» nicht berühmen. Wo sie an tiefer reichende Konflikte rührt, bleibt sie in der Schablone, mitunter im Dilettantismus stecken; wirft sie aber, manche Feinheit entschlossen opfernd, diesen Ballast über Bord, nützt sie den so gewonnenen Raum, um das Gesellschaftsbild sicherer auszumalen, dann sehen wir, in drei vortrefflich aufgebauten Akten, den literarischen Schaumschläger als bejubelten Harlekin seiner Gemeinde, in trübselig verkaterter Morgenstimmung und endlich bei ernsterem Anlaß, da seine Frau ihm, angewidert von dem ewigen Maskenspiel, den Rücken kehrt. Wir können starke Theatertalente recht wohl brauchen, ob sie von Süd, ob von Nord uns kommen; nur sollen sie sich und uns nicht einbilden wollen, daß sie Dichter sind." — Otto Ludwigs „Fräulein von Scudéry", jenes Werk, das der Dichter nach E. T. A. Hoffmanns Novelle bearbeitet hat, wurde auf zwei verschiedenen deutschen Bühnen fast gleichzeitig zur Erstaufführung gebracht: in einer Bearbeitung Wildenbruchs in Wien, wo das von der Presse lange systematisch gegen die Direktion Burkhard verhetzte Publikum das Werk ablehnte, in einer Bearbeitung von Wilhelm Buchholz in München, wo die Zuhörer weit freundlicher waren. Die Kritik (wir meinen die ernsthaft zu nehmende) spricht von außerordentlichen Schönheiten im Einzelnen wie von starken Mängeln. Vielleicht wird die Teilnahme an dem genialen Schöpfer auch dieses Werkes, das übrigens zu seinen bedeutendsten doch wohl kaum gehört, jetzt noch neu belebt durch die Gesamtausgabe seiner Werke. Wir machen die Leser darauf aufmerksam, daß diese zu Leipzig im Grunowschen Verlage gegenwärtig erscheint. Es handelt sich dabei unsrer Überzeugung nach um ein höchst dankenswertes Unternehmen. — In manchem Sinne eine Enttäuschung brachte Marco Pragas Schauspiel „Ehrbare Mädchen" den Zuschauern des Deutschen Theaters: man hatte Neues erwartet von diesem italienischen Veristen und fand Bekanntes. Einer Dame heiligt der Zweck, ihre Töchter an den Mann zu bringen, jedes Mittel: sie mögen kokettiren, so viel sie wollen, wenn sie nur vergini bleiben — das ganze Haus und der Geist, der in ihm lebt, ist dadurch in Lüderlichkeit bestimmt. Nur eine ekelt das Treiben, — die einzige, die sich in wahrer Leidenschaft einmal hingab: da weckt ein junger Gast eine neue Liebe in ihrer so lange verzweifelten Seele. Nun sie ihm offen das Geschehene bekennt, schwankt er, geht, kommt wieder. Jetzt weist Paolina ihrerseits ihn zurück. „Der dürre und trockene Aufbau des Stückes — Alfieri-Stil! — verrät eines technisch sicheren Dramatikers Hand, der uns nicht viel zu sagen hat und der es nicht schwer hat, durch seine Ideen, Erfindungen und Gestalten den Weg hindurchzufinden. Ihrer sind eben allzu wenig; sie ergeben keinen tropischen Urwald, sondern höchstens einen hier und da mit einem Baum bestandenen Heerweg. Nachdem wir uns an Dumas, Sardou, Augier usw. satt gesehen und ihrer herzlich überdrüssig geworden, kann uns einer ihrer italienischen Nachahmer unmöglich noch eine Teilnahme erwecken; alle charakteristischen Gebrechen der französischen Sittenkomödie, das Eigentliche ihres Geistes, ihre ganze Dürrheit und Trockenheit wird man auch in dem Pragaschen Werke wiederfinden, das in der einfältiglichen Nüchternheit der Thesendramatik allem

Digitized by Google

Wesentlichen nach stecken bleibt." So Julius Hart, und ähnlich urteilen Viele. Vielleicht ist doch ein gut Stück des gerade für Praga und seine Richtung Bezeichnenden auf dem Wege vom Italienischen ins Deutsche verloren gegangen — die Thatsache, daß der Dichter in Italien als ein gegen die Theatralik der Franzosen mit Erfolg ankämpfender Verist betrachtet wird, läßt das vermuten. — Weit weniger Erfolg noch wurde mit einem Lustspiel von Raoul Toché und Ernest Blum erzielt, dessen Titel „Paris fin de siècle", so schlecht wie thunlich in „Auf der Höhe des Jahrhunderts" übersetzt, auf den Zetteln des Lessingtheaters prangte. Es handelt sich um eine bunte Bilderreihe, die alles Mögliche karikirt und satirisirt, zumeist aber Solches, das den Berlinern fremd und herzlich gleichgiltig ist. Manches im Original ist witzig und treffend — in der deutschen Reichshauptstadt mußte die Wirkung die einer verblüffenden Merkwürdigkeit sein, die sich als etwas hoch Aktuelles gebärdet und doch von Fernliegendem handelt. — Mit großer theatralischer Wirkung ging Richard Voß' „Wehe den Besiegten" über das Berliner Theater. Napoleons Flucht von Elba, seine Landung, die hundert Tage, sein Sturz, seine Verbannung nach Elba: in diesem Rahmen bewegt sich das Werk. Die Zeichnung der Heldin wird als das beste darin gerühmt. „Diese Frau, die vor zwanzig Jahren ihrem Gatten die Treue brach, um sich dem jungen General Bonaparte hinzugeben, und den Geliebten nun zum ersten Mal wiedersieht, als er von Elba nach Frankreich übersetzt, um ein neues Kaisertum zu begründen, diese Frau, die zwanzig Jahre lang nur immer das eine Idol im Herzen trug und in ihrer Phantasie mit brennender Teilnahme die Siegesbahn ihres angebeteten Helden verfolgte, das ist eine echt Voßische Gestalt, von berückender Blumenhaftigkeit. Aber diese Frau ist eigentlich nur eine Stimmung, ein einzelner Ton, ein Hauch, und Voß scheitert daran, aus diesem Ton eine ganze Symphonie herauszuspinnen, diese Stimmung in ein grelles und wirres Wirklichkeitsbild hineinzuarbeiten. Der Theatraliker Voß schlägt wieder einmal den Poeten zu Boden. Er ersinnt eine Handlung, die genau allen Regeln des Aristoteles angepaßt ist, die aber gerade deshalb grausam unwahr wirkt, weil jene Regeln nur Leben gewinnen können, wenn sie vom Sturmhauch der großen Tragödie erfüllt werden, aber mumienhaft erscheinen, wenn sie zu bloßen Theatereffekten ausgebeutet werden. Und so nutzt sie Richard Voß aus. Seine Heldin hat einen Sohn, der nicht weiß, daß sein Vater Napoleon ist. Der Tyrannenhaß des jungen Mannes geht so weit, daß er den Kaiser, den Gast seiner Mutter, zu ermorden versucht. Aber ein Blick Napoleons bändigt ihn, und eine lange Rede, in welcher der Kaiser sich als Menschenhasser aus Menschenliebe, als verunglückten Idealisten bekennt, begeistert den Tyrannenmörder derart, daß er dem Kaiser sich zu Füßen stürzt, dem Dienst des Königs entsagt und dem Korsen als Treuester der Treuen folgt. Nach Waterloo jedoch wird der Jüngling, da er dem Könige den Eid gebrochen, zum Tode verurteilt, und die eigene Mutter beschwört ihn, freudig für den Kaiser zu sterben, damit dieser nicht genötigt werde, etwas Unwürdiges zu thun und beim König für den Verurteilten um Gnade zu bitten. Und Mutter und Kaiser schauen dann heldenhaft im Bewußtsein ihrer Heldengröße der Hinrichtung zu. Der ganze Fehler des Dramas besteht, wie angedeutet, darin, daß Voß einen Konflikt, der nur in einer Tragödie von höchsten dichterischen Maßen gestaltet und gelöst werden kann, in die engen Fesseln einer Kotzebueschen Rührkomödie einpreßt. Um ihn glaubhaft zu finden, müßten wir zuvor den Blutdunst Napoleonischer Schlachtfelder einatmen, wir müßten die Größe des Mannes, dem ein Weib solche Altäre errichtet, dem eine Mutter solche Opfer bringt, sehen, sehen, sehen und nicht auf die Geschichte verwiesen werden, um sie zu begreifen. Dieser Haus- und Familien-Napoleon ist der Inbrunst der Heldin nicht wert. Durch allerlei Einzelschönheiten hat Voß den Mangel seines Dramas zu verdecken gesucht. Aber es sind Fliederzweige, welche einen Abgrund überbrücken sollen. Aber sie laufen meistenteils entweder in Theatermätzchen aus, oder werden durch bunten, äußerlichen Theateraufputz erdrückt." Dies Urteil Heinrich Harts, sehr streng, zu streng, wie wir glauben, rührt doch wohl an den Kern der Sache. Aber zu den bedeutenden Bühnendichtern gehört Voß trotz seiner Mängel. Übrigens hat er sich jüngst nach langer Krankheit der Öffentlichkeit wieder gezeigt — wir heißen den Genesenen herzlich willkommen, wir alle, die wir Freunde der deutschen Dichtung sind.

Auch von Volksschauspielen beginnt es sich wieder zu regen. So kam in Elberfeld das vom Leipziger Pfarrer Kaiser gedichtete Gustav-Adolf-Festspiel zur Darstellung. „Das Stück," schreibt die „Köln. Z.", „ist von reicher dramatischer Kraft, die kriegerisch so ernst bewegte Zeit mit allen ihren Entsetzen und Greueln, mit der Fülle der sich drängenden Ereignisse tritt lebendig hervor. Besonders spannend, rasch und mit sich fortreißend, vollziehen sich die Entwicklungen in der ersten Hälfte des Festspiels. Orgelpräludien und Chorgesänge hinter der Bühne erhöhen in besonders stimmungsvoll ausgeprägten Momenten den Eindrnck. Die Sprache ist markig und schön." Auch die schauspielerische Leistung der Dilettanten soll durchaus achtbar sein.

Musik.

* **Peter Gasts** komische Oper „Die heimliche Ehe" verdient an dieser Stelle einige Worte mehr, als der Verzeichnung ihrer Erstaufführung, die kürzlich in Danzig stattfand. Unsere Leser erinnern sich der Briefe, die Friedrich Nietzsche kurz vor seiner Erkrankung zur Veröffentlichung im „Kunstwart" an dessen Herausgeber schrieb (Kw. II, 6) — es steht eine Stelle darin: „wissen Sie eigentlich, daß Herr Peter Gast der erste Musiker ist, der jetzt lebt, — einer der Seltenen zu allen Zeiten, die das Vollkommene können?" Man wird uns zugeben, daß schon ein solches Wort aus solchem Munde die nähere Betrachtung des musikalischen Werkes unseres Mitarbeiters nicht nur berechtigt, sondern als Pflicht erscheinen läßt.

Das Textbuch des fröhlichen musikalischen Schauspiels behandelt eine feine und drollige Venetianer Liebesgeschichte, wie sie die frühere italienische Novellistik liebte, und zwar dieselbe Liebesgeschichte, die mit der Musik von Cimarosa vor gerade hundert Jahren auf der Wiener Hofoper in Szene ging. Es ist nicht nötig, viel von dem Stoff zu sprechen, denn auf dem Wie der Behandlnng liegt ja das Gewicht.

C. Fuchs in Danzig, dessen Bemühungen wohl die Gewinnung des Werkes für unsere Bühne zu Stande brachten und der auch schon vor längerer Zeit ein eigenes „Thematikon" darüber (bei C. G. Naumann in Leipzig) herausgegeben hat, soll im Folgenden unser Gewährsmann sein. Er hat jetzt wieder zwei Aufsätze über das Werk in der „Danziger Zeitung" geschrieben. „Das Stück spielt im Zeitalter der Etiquette und des Esprits, und so hat es der Komponist schicklicherweise auch formell im Geschmacke jener Epoche gehalten. Auf italienischem und spanischem Gebiet haben uns die Maler der Gegenwart die Befreundung mit dem Geiste derselben vielfach erleichtert: aus ihrer Zeit selbst steht als der getreueste Aufbewahrer ihrer deutschen Formen Chodowiecki vornan. Nur das Steife und allzu Geschnörkelte des deutschen Wesens jener Zeit darf hier nicht erwartet werden: wie denn überhaupt Musik nur den

Digitized by Google

edlen, liebenswerten rein menschlichen Gehalt der Empfindungen vergangener Geschlechter aufzubewahren die Aufgabe hat. Hier geschieht es durch einen Rückgriff, durch eine Reaktion allenfalls auf den Geist unserer Zeit, nicht durch einen Anachronismus, wie man geneigt sein könnte zu glauben; denn es versteht sich von selbst, daß die Partitur dieser Oper sich nicht auf Darstellungsmittel, die der Vergangenheit angehörten, beschränkt." „Der Rang, den die Kritik dem Werke zuerkennen muß, begründet sich darauf, daß es auf seinem Gebiete zuerst in allgemein und mühelos verständlicher und gefälliger Form das Problem gelöst hat, dramatische Vernunft mit musikalischer Schönheit zu verbinden; letztere liegt hier in der unablässigen Fülle reizvoller Melodik, in der feinen, farbenreichen, jederzeit aus dem innersten Erfassen der Situationen und Charaktere heraus erfundenen, daher stets lichtvollen und charakteristischen, nirgends nur als Masse wirkenden Instrumentation und den formalen Vorzügen dieser Musik, welche die Faßlichkeit nicht erschweren, sondern erhöhen, nämlich in der Regelmäßigkeit und Geschlossenheit der einander folgenden Musikstücke und in der unaufdringlichen aber festen thematischen Durchführung. Der beständige Fluß, die Anmut und Leichtigkeit der Erfindung, möge es sich um lyrische oder selbst antilyrische, um komische oder tragische Szenen handeln, berechtigt uns, Peter Gast als einen Tondichter zu bezeichnen, der das seltene Recht hatte, sich zu Mozart und — so fremd dieser Name auf dem Gebiete der Oper klingt — zu Chopin als Vorbildern zu bekennen, ohne daß er in die Gefahr der Unselbständigkeit geriet; von Chopin kann natürlich nur in dem Sinne die Rede sein, daß, *wenn* er zu instrumentiren verstanden hätte, und wenn er die Oper nicht früh schon als außerhalb seiner Fähigkeiten liegend erkannt hätte, er in der Oper etwa solche Musik gemacht haben würde, wie P. Gast sie macht. Der immer seltener werdende Verein von Anmut, Innigkeit, Schwung, Elastizität mit Noblesse und kunstgerechter, d. h. übersichtlicher, verständlicher Form ist es, was bei P. Gast an Chopin erinnert, zuweilen auch die Art der Melodieführung. Man glaube nicht, daß der Vergleich sehr fern liege, weil Chopin fast nur für das Klavier gedichtet hat; in noch geraderer Linie sind manche musikalische Ideen Wagners auf Dinge zurückzuführen, die ihm bei Chopin gefallen haben — darüber ließe sich eine Abhandlung schreiben. Deutlich klingt an Chopin gelegentlich das Quintett am Schluß des zweiten Aktes an, im übrigen verstand Gast so zu assimiliren, daß dies latent und nur im Studium, nicht im Genuß erkennbar ist, das Produkt also selbständig bleibt. Keine Nummer der Oper erinnert an irgend ein bekanntes Vorbild, während es sich für den historisch, also vernünftig Betrachtenden von selbst versteht, daß P. Gast der dankbare Schuldner seiner Vorgänger ist: sein Stammbaum führt über Rossini, Auber, Boieldieu (bei Lortzing *vorbei*) zu Mozart hinauf; einzelne Züge sind in Nicolais Art berlinisch komisch (z. B. das «Lache nur, lache nur» im ersten Akt), im ganzen überwiegt das mozartisch-kosmopolitische Element in seiner Musik. Eine Antipodie zu Wagner soll damit nicht ausgesprochen sein: sowohl das Streben nach ununterbrochenem dramatischen Fluß wie die Kraft, Glut, Tiefe und Innigkeit der wagnerischen Empfindung in den musikalischen Motiven verehrt und liebt P. Gast mit uns an Wagner. Von einem arroganten Versuch mithin, eine große Vergangenheit gleichsam umrennen zu wollen, von der doch überall zu lernen war, kann hier nicht die Rede sein; vor dergleichen Einbildung ist Peter Gast, der auf der Universität der Freund der Gelehrten ersten Ranges wurde, durch seine Bildung schon geschützt. Natürlich ist nun durch die Verständlichkeit und die Art der Popularität, welche P. Gast erstrebt, dem Publikum nicht der Prozeß der Gewöhnung an eine neue Individualität zu ersparen: Gast würde in unseren Augen verlieren, wenn ihm von vornherein die Menge bis unter das Dach des Theaters zujubelte; ohne Vergleich höher gilt uns der nach freundlich aufmerksamem Zuhören und großer Spannung sich einstellende, zuletzt lebhafte Beifall einer gewählten und — wählenden Zuhörerschaft, wie er dem Komponisten zu Teil ward. Wir hatten aber das deutliche Gefühl, daß P. Gast sich in die Herzen der Zuhörer hineinsingen, daß man ihn je länger je lieber hören wird. Die Frage ist, wie weit er und sein Werk selbst uns etwa jenen Prozeß der Aneignung erschweren; das ist, wie wir die Aufführung empfanden, allerdings im ersten Akte der Fall, vermöge einer gewissen Langsamkeit der Entwickelung. Manches, Vieles sogar hatte P. Gast schon gestrichen, aber die Exposition wird noch mehr (und anders als mit dem Rotstift allein möglich ist) zusammengerückt und straffer angezogen werden müssen."

Geben wir uns der Hoffnung hin, das Werk bald auf anderen Bühnen hören zu können. Liegt es auch nicht auf dem Wege der von Ritter und Anderen erstrebten deutschnationalen komischen Oper, so liegt es doch jedenfalls auf dem Wege einer Musik als Ausdruck, nicht einer Musik blos als spielende Form, und somit auf dem Wege echter Kunst. Daß mit ihm eine weitere Entwickelungsstufe in seinem Bereiche erklommen sei, scheint nach dem von Fuchs Gesagten kaum zweifelhaft.

* Die Einführung **Wagners in Frankreich** — nicht nur zu kurzem aufregungsreichem, sondern zu dauerndem und behaglichem Aufenthalt — scheint nun endlich doch nahe bevorzustehen. Unsere Leser erinnern sich der überraschend günstigen Aufnahme, die das Wagnis der Pariser Oper fand, einen Akt Wagner ohne Ankündigung zu geben. Seitdem ist, zumal die Aufführung Lohengrins für die große Oper geplant wird, die Wagnerfrage in den französischen Blättern eifrig besprochen worden; „Echo", „Gaulois", „Figaro", „Matin" und andere brachten Aufsätze darüber, alle von einer ruhigen Sachlichkeit, die noch vor wenigen Jahren unmöglich gewesen wäre. Man höre z. B., was Magnard im „Figaro" sagt — ein Mann, dem billig denkende Deutsche in diesem Falle auch da nicht ganz Unrecht geben werden, wo das, was er sagt, unseren Ohren nicht lieb ist. „Interessant ist es, zu beobachten, wie innerhalb weniger Jahre aus patriotischen Küchenjungen vernünftige Leute werden können. Die Presse beginnt in diesem Augenblicke einen Kampf zu Gunsten der Aufführnng «Lohengrins» in der Großen Oper. Man wird vier Jahre nach den Skandalszenen im Edentheater inne, daß die Kunst kein Vaterland hat, und daß die Persönlichkeit der Künstler an der Diskussion über ihre Werke unbeteiligt ist. Daß Wagner, durch die Entbehrungen in seiner Jugend und in seinem reiferen Alter erbittert, seinen Ärger über die verletzende Aufnahme, welche seinem «Tannhäuser» geworden war (Künstler vergessen selten solche Ungerechtigkeiten) nicht vergessen hatte, als Deutscher von der Belagerung von Paris gesprochen hat nnd zwar in jener schwerfällig scherzenden, wenig geistvollen Weise, deren Spuren sich auch in seinen Textbüchern wiederfinden, wenn er scherzen und tändeln will: das ist heute noch kein Grund dafür, daß Paris allein in Europa einem Kunstwerke grollt, welches man nicht zu lieben braucht, das man aber doch jedenfalls kennen muß. — Die Jünger der «hervorragend französischen Kunst» mögen mich ja nicht beschuldigen, für den Wagnerismus zu schwärmen. Ich hege eine tiefe Bewunderung für den Meister von Bayreuth, aber ich glaube zu meinem Bedauern, daß sein Theater niemals in Paris

Digitized by Google

oder in Frankreich heimisch werden wird. «Lohengrin», «Die Meistersinger» und vielleicht noch «Tristan» ist Alles, was wir hier ertragen könnten. Die außerordentliche Ausdehnung, welche er im künstlerischen Bewußtsein als Deutscher jeder physischen oder moralischen Lage seiner Personen giebt, die Fremdartigkeit des Stoffes seiner Opern, deren mystischer Ernst nur wenig unserem Gewohntsein an liebliche Fabeln oder an mehr oder minder pikante Scherze entspricht, der Luxus der Erläuterungen und Vorbereitungen, die übermäßigen, daraus entspringenden Längen, welche nicht genügend den Konvenienzen der Verdauung, des Wachens und des Schlafes entsprechen, je nach den Beschäftigungen am Tage und dem Zustande des Magens, das sind die Gründe, aus welchen Wagners Naturalisation bei uns schwer sein wird. Das Publikum muß nichts destoweniger neue Eindrücke auf dem Gebiete der Kunst empfangen: eine Bewegung, die nicht ihr letztes Wort gesagt hat, ist mit dem Wagner der Tetralogie und Parsival geboren und dauert nach ihm fort. Eine Kunst beginnt sich von den Schöpfungen der Vergangenheit loszulösen; Frankreich hat kein Recht, freiwillig Aug und Ohr dem zu verschließen, was man anderswo hört. — Ich habe die vage Idee, daß die Herren Ritt und Gailhard dieser ziemlich unerwarteten Wagnerischen Propaganda nicht fremd sind, die in Widerspruch steht mit dem wenig verhüllten Übelwollen, auf welches die mutige Initiative des Herrn Lamoureux im Jahre 1887 stieß. Die beiden Herren wollen vielleicht auf diese Weise Amnestie für alle künstlerischen Unthaten erlangen. Ich glaube nicht, daß dies genügen wird, und traue niemals dem kommenden Morgen. Aber komisch ist's doch, das müssen Sie eingestehen! Die Direktoren der Oper fühlen sich bedroht und lassen ihre Sache sozusagen durch Wagner verteidigen! —"

Ludwig Hartmann erinnert bei dieser Gelegenheit mit Recht an die Bedeutung der Einbürgerung Wagners in Frankreich für die Einbürgerung Wagners in der außerdeutschen Welt überhaupt. Darüber sprach ja schon Schemann im Wagner-Jahrbuch. „Die übrigen romanischen Länder französischer Zunge werden mehr oder minder direkt von Frankreich als der eigentlichen romanischen Vormacht beeinflußt, auch Schweden, Dänen und Holländer, Polen und Russen lehnen sich künstlerisch mit Vorliebe an Frankreich. Der hohe Ernst, den die Franzosen allen künstlerischen Darbietungen zuwenden, ist bei ihnen durchaus nicht etwa nur auf die Repertoires ihrer engeren Nationaltheater (der einzigen wirklichen Originaltheater der Welt, wie Wagner so eindringlich betont hat!) beschränkt, kommt vielmehr Allem zu gute, dem sie sich mit Verständnis und Liebe zuwenden. Sind die Franzosen (wie Wagner zugiebt) von manchen Kunsterscheinungen namentlich des germanischen Geistes ausgeschlossen, so hat es doch nicht an Beispielen gefehlt, wo sie einem großen ausländischen Kunstwerke geradezu das rettende Asyl boten. Immer soll es ihnen unvergessen bleiben, daß Gluck und Cherubini nur durch ihre Beihilfe ihre künstlerische Mission erfüllt haben. Aber auch Beethoven wurde hier, zumal am Conservatoire, der autoritativen Zentralstätte der französischen Musik, mit hoher Hingebung und Treue gepflegt, und Wagner hat mehr als einmal versichert: «wer die neunte Symphonie Beethovens vollkommen kennen lernen wolle, der müsse sie vom Orchester des Conservatoire aufführen hören». So war es wohl begreiflich, wenn nicht nur der jugendliche Wagner mit seinen sehr unbestimmten Idealen sich jener Stätte zuwandte, wo seine Vorgänger so Großes erreicht hatten, wenn er auch in seiner reifsten Periode mit seinen schwerstwiegenden Lebensplänen nochmals allen Ernstes sein Augenmerk auf Paris richtete. Der Plan eines Wagnerschen »Mustertheaters» wie einzelner Musteraufführungen des «Tristan» blieb damals unausgeführt, ja die Schicksale des «Tannhäuser» schienen zu besagen, daß in Frankreich überhaupt kein Boden für diese Kunst sei; aber Wagner hat gerade der Zeit jener leidigen Tannhäuser-Erlebnisse die erhebendsten persönlichen Erfahrungen entnommen, und jene Beziehungen zu den feinsten und edelsten Geistern Frankreichs angebahnt, denen es zu verdanken ist, daß sich in Paris seit Jahren geräuschlos aber thatkräftig eine stets wachsende Gemeinde angesammelt hat, die es so ernst mit den weitesten Zielen des Meisters nimmt, daß sie, wie schon früher das schönste Buch über ihn (Schurés «Drame musical») aus diesem Kreise hervorgegangen war, später in der «Revue Wagnerienne» (Chamberlaine) eine eigene Monatsschrift sich begründet hat, in welcher für die Ideen Wagners mit sinnvollster Gründlichkeit gekämpft wurde."

* Über den Begriff **„Musikalisch"** hat O. Bie eine kleine Abhandlung in der „D. Rsch." (275) gegeben, von der wir unsern Lesern einen Auszug unterbreiten möchten. Bie stellt zuerst in hübscher Weise die Typen von Hörern auf, wie sie sich etwa in einem Konzertsaal zusammenfinden: die „opernglasbewaffneten", — ils entendent, mais ils n'écoutent pas — die „kopfwiegenden", die recht gern der Musik Teilnahme entgegenbringen möchten, sich zunächst an den Takt halten und eine Freude daran haben, die Taktanfänge oder Stellen von charakteristischem Rhythmus gleichsam innerlich mit zu durchleben", und die eigentlich Musikalischen, zwischen denen freilich vom in voller Hingabe bis zum kritisch Genießenden noch allerlei Untertypen zu finden sind. Dann fährt er fort:

„Wenn das Musikalische allein in der Empfänglichkeit für die Tonsprache beruht, so haben wir den Grund für die merkwürdige Erscheinung, daß das menschliche Organ dafür so verschieden gestaltet ist, nur in der Art dieser Tonsprache zu suchen, in denjenigen Eigenschaften derselben, die sie von der Sprache aller anderen Künste unterscheiden. Den abgesonderten Charakter der Tonkunst muß man sich stets in Erinnerung halten; die beliebte Parallelstellung der Musik mit ihren sogenannten Schwesterkünsten kann das Urteil nur trüben.

Andere mit der Musik verglichene Künste haben doch nur teilweise Berührungspunkte mit ihr: Poesie und bildende Kunst hängen eng mit den Erscheinungen des Lebens zusammen, sie sind Erfahrungskünste, empirischer Natur, und sie haben den Zweck darzustellen; die architektonische Kunst steht zwar außerhalb des empirischen Bereichs, aber sie hat auch nichts darzustellen — die Musik dagegen steht zugleich außerhalb des Lebens und will doch darstellen. Es ist also eigentlich ein Vergleich von Musik und anderen Künsten nicht recht angebracht; die Musik ist eine Welt für sich. Andere darstellende Künste entnehmen ihr Material den Lebenserfahrungen; die Musik hat in der Welt der Töne ihr Material für sich und, wenn sie darstellt, so stellt sie nur durch Analogien dar. Poesie und bildende Kunst müssen darstellen, die Musik kann es. Die Musik ist zunächst eine rein formale Kunst, dann erst eine darstellende — ihre Geschichte hat zuerst jene Seite ausgebildet, etwa seit Beethoven kommt auch diese Seite zu ihrem Recht. Nehmen wir ein Beispiel. Die Poesie, die bildende Kunst kann

Digitized by Google

das gewaltige Wallen und Wogen des tosenden Meeres direkt beschreiben — die Musik nur auf dem Umwege der Analogie. Denn dort ist das Material, mit dem die Künste darstellen, direkt eben der Wirklichkeit entnommen, von welcher das Meer einen Teil bildet; das Material der Musik dagegen ist völlig abstrakter Natur, es kann nur dazu benutzt werden, durch analoge Anordnung seiner Elemente, durch Verbindungen, welche ähnlich den Wellen des Meeres sich in rauschendem und doch reihenweise fortbewegtem Durcheinander darbieten, die Vorstellung der sich übersteigenden Wogen zu erwecken. Darin also, daß die Musik zunächst nur mit ganz abstraktem Material operirt, steht sie auf demselben Boden, wie die Architektonik; wie diese auf Verwertung harmonischer Raumverhältnisse sich aufbaut, so jene auf denen harmonischer Tonverhältnisse; darin aber, daß sie sich zur darstellenden Kunst emporarbeitet, übertrifft sie die Architektonik.

Wenn demnach das Material der Musik so ganz abstrakter Natur ist, wenn es zunächst nichts mit der Erfahrungswelt zu thun hat, wenn das Bereich der Musik besonders nach ihrer jahrtausendelangen Entwickelung als eine künstlich aufgebaute, völlig isolirte Phantasiewelt erscheint, so ist es ganz klar, daß nur hierin die verschiedene Empfänglichkeit der Menschen für musikalische Eindrücke ihre Erklärung findet, — der Menschen, welche den Erzeugnissen der übrigen darstellenden Künste als Nachbildungen der gewohnten Lebenserscheinungen niemals fremd gegenübertreten, der Tonwelt aber, die mit dem Leben nichts gemein hat, bald mit größerer, bald mit kleinerer Empfänglichkeit für das Wesen ihrer Natur die verschiedensten Auffassungen entgegen bringen müssen. Dazu kommt, daß die Musik infolge des abstrakten Charakters ihres Materials die subjektivste aller Künste ist, — die Erscheinungen des wirklichen Lebens, wie sie den andern Künsten Ziel der Darstellung sind, können niemals in solcher Weise dem Spiel des subjektiven Schaltens überlassen bleiben, wie die über der Natur schwebenden Töne, welche in ihrer künstlerischen Ausbildung der Phantasie den denkbar weitesten Spielraum lassen. Welch eine kaum ermeßbare Fülle von Abstraktion liegt so in einem Werke modernster Schule: Jahrtausende waren nötig, um auf den wenigen zu Grunde liegenden einfachen Harmonieverhältnissen durch allerlei Kombinationen und Assimilirungen die bunte heutige Tonwelt aufzubauen, die sich in dem Reichtum ihrer Motive, stehend auf eigener, abstrakter Basis, wie eine zweite Natur darstellt. Nichts giebt es in der ganzen Welt, was der Abstraktionsfähigkeit des Menschen einen würdigeren Ruhmeskranz einbrächte, nichts, worin eine solche Unsumme aneinander gereihter Erfahrungen verwertet wäre, wie ein modernes, auf der Höhe der Kunst stehendes Musikwerk."

(Schluß folgt.)

Bildende Künste.

* Der Maler, Radirer und Bildhauer **Karl Stauffer** aus Bern ist gestorben. Ein Kunstleben ist mit ihm erloschen, das, an Sonne und Schatten überreich, tragisch zu Grunde ging. Wie der arme Stubenmalerlehrling nach München, wie der kaum „ausgelernte" Akademiker nach Berlin kam, wie er hier durch die realistische Kraft seiner Bildnisse über Nacht zum angestaunten Künstler und über Wochen zum verhätschelten Modemaler wurde, wie er selbst während dieser Zeit, strenger als Andere gegen den Künstler in sich, doch weiter studirte auf der Akademie, wie er dann als Landschaftsmaler und als Radirer schuf, wie er sich der Bildhauerei zuwandte und nach Zürich ging und nach Rom — das ist uns allen in Erinnerung, denn bei wenigen Künstlern wurde auch von den Menschen in ihnen so viel gesprochen, wie bei Stauffer. Und in der ganzen deutsche Zeitungen lesenden Welt ist die unglückselige Zeit „Italien" dieses Lebens beredet worden. Verirrung, Schuld und furchtbare Sühne in Wahnsinn, Selbstmordgedanken und einem Weiterleben mit dem Bewußtsein: du bist in der Seele gebrochen, dann wieder ein langsames Sich-Aufrichten und nun plötzlicher Tod!

Der Maler Stauffer leistete Bedeutendes, der Radirer Stauffer leistete Großes. Ist doch sein Bildnis Gottfried Kellers ein Werk von so feiner, kraftvoller und reicher Charakterisirkunst, ohne alles Theatermäßige, mit überwältigender Treffkraft, daß wir nur dringend wünschen, es möchte endlich, unsertwegen in einer billigen Heliogravürenausgabe, in den Handel und so allen ins Haus kommen, die zu sehen wissen und doch nicht Plutons besondere Gunst besitzen. Und das Bild seiner Mutter, das seiner Schwester, das K. F. Meyers, das Menzels und die andern alle — welcherlei Kostbarkeiten sind das! Vom Bildhauer Stauffer gilt noch mehr, als vom Maler und Radirer, daß er zu früh gestorben ist. Hildebrand hat sein plastisches Arbeiten als das eines revolutionirenden Genies bezeichnet. Es konnte seine Hauptwerke nicht mehr vollenden.

* Nun ist auch **Ernest Meissonier,** bald achtzig Jahr alt, zur großen Armee einberufen worden, der kleine Mann mit dem großen Bart und dem so überaus fein zugespitzten Pinsel. Kein Künstler dieses Jahrhunderts hat mehr Geld für seine Bilder bekommen, als er, keiner mehr Ehren amtlichen und außeramtlichen Charakters auf sich vereinigt. Vielleicht behauptet Niemand, daß dies nichts weiter war, als einfache Gerechtigkeit und Pflichterfüllung der Menschheit gegen Meissonier, aber es mißgönnte wohl auch Niemand dem Maler seine Stellung ernstlich. Was man auch sagen mag, einer von den Großen, einer von den Entwicklern der Kunst war dieser Mann nicht; sein Auge sah allzu sehr auch das Kleine im Kleinen, als daß es das Große im Großen und im Kleinen gleichzeitig hätte erfassen können. Aber er war ein ehrlicher, ernster Künstler, der durch unermüdlichen Fleiß ein zeichnerisches Können erworben hatte, das wir ja nicht unterschätzen wollen, und in gutem Sinne vornehm in seiner Farbe, wie in seiner Charakteristik, — nicht parvenühaft flunkernd in seiner Arbeit, auch als der große Name ihm noch leichteres Spiel hätte machen können, als er ihm machte. Daß er auch als Mensch vornehm dachte, bewies noch jüngst seine Stellung in dem Pariser Künstlerstreit wegen der Weltausstellungs-Preismünzen. Eine Schule hinterläßt er nicht, und auch sein Einfluß dürfte zum wenigsten in der nächsten Zeit nur gering sein, da die Künstlerwelt der Laienwelt wieder das Großsehen lehren will.

Digitized by Google

* **„Die Kunst auf den öffentlichen Plätzen Berlins“** wurde von Paul Roland in der Zeitschrift „Deutschland“ besprochen. Obgleich dies schon Ende Oktober vorigen Jahres geschah, so scheint es uns doch gut, von der Sache noch zu reden; wir konnten es des Raummangels wegen leider nicht früher thun.

„Die Reichshauptstadt ist in vielen Beziehungen eine Musterstadt geworden; aber wenn man im Punkte der Kunst hören muß, wie wir's darin zuletzt so herrlich weit gebracht, dürfte ein skeptisches Lächeln wohl erlaubt sein. Wir verweisen zunächst auf die Siegessäule, das «größte Denkmal». Sie ist schon längst vom Volkswitz gerichtet; wir wollen uns mit ihr ebensowenig aufhalten, wie etwa mit dem famosen Wrangelbrunnen. Und was steht sonst an Werken der idealen Kunst — wir scheiden hier die Porträtfiguren aus — auf den öffentlichen Plätzen Berlins? Es ist schlimm damit bestellt. Der akademisch langweilige Löwentöter hat glücklicherweise mildernde Umstände in der schönen Kißschen Amazone, seinem Pendant, zugebilligt erhalten; aber diese fehlen gänzlich bei den plastischen Übelthaten auf dem Belle-Allianceplatz, dem Königsplatz und bei dem heiligen Georg von Kiß im Schloßhof. Von den Berliner Brücken ist bloß die von Schinkel entworfene Schloßbrücke erwähnenswert, wenn auch die von Bläser, Wolff und Schievelbein usw. herrührenden Gruppen nicht gerade bedeutend sind. Die Belle-Alliancebrücke hätte auch mit einem besseren Schmucke versehen werden können. Sehen wir von den Bildwerken im Tiergarten ab, so bleiben nur die Viktorien auf dem Brandenburger Thor und auf dem Belle-Allianceplatz übrig. Das sind Idealfiguren von unbestrittenem Wert. Nehmen wir aber nun noch die Sockelfiguren von den Denkmälern des Großen Kurfürsten und Schillers, die ihren Schöpfern zu unvergänglichem Ruhme gereichen, und erwähnen wir die beiden Gruppen der von Clodtschen Rossebändiger am königlichen Schloß, so müssen wir leider schon das künstlerische Konto der Stadt von anderthalb Millionen Einwohnern schließen. Es ist bitter wenig, was an Kunstwerken dem Auge auf der Straße geboten wird.

Dazu kommt noch die ungünstige Aufstellung. Bei den Gruppen auf dem Königsplatz und Belle-Allianceplatz mag es ja, mit Rücksicht auf ihren Kunstwert, erfreulich sein, wenn ein mitleidiges Grün sie umzieht; aber mit Rücksicht auf den ohnehin spärlichen Schmuck unserer öffentlichen Plätze muß man gegen ein derartiges Versteckspielen Verwahrung einlegen. Bezüglich der Aufstellung sind in Berlin die Bildnisse der verschiedenen Feldherren und Könige am besten gefahren. Es kommt sehr viel darauf an, wie ein Bildwerk aufgestellt wird, sonst kann es nicht die beabsichtigte Wirkung ausüben. Die unglückselige Aufstellung Schillers ist ein oft erörterter Gegenstand. Die Statue kann gegen die mächtige Architektur des königlichen Schauspielhauses nicht aufkommen, da der ganze Platz davor von derselben beherrscht wird. Klassische Beispiele einer guten Aufstellung sind der Coleoni in Venedig vor der Kirche San Giovanni e Paolo, der Marc Aurel auf dem Kapitol und in Berlin der große Kurfürst. Alle drei stehen auf einem verhälnismäßig kleinen, begrenzten Raume und wirken deshalb groß. Ebenso mächtig erscheint der Moses des Michel Angelo in der kleinen Kirche San Pietro in vincoli, und nicht minder kolossal der Cellinische Perseus, der aus der Umrahmung des Bogens der Loggia dei Lanzi aufs wirkungsvollste hervorschwebt. Wir brauchen nur noch an den Brunnen Molière und an die Reiterfigur der Jeanne d'Arc zu erinnern, um zu zeigen, wie gut die Pariser es verstanden haben, ihre öffentlichen Denkmäler an geeigneten Stellen anzubringen. Sie sind fast durchweg zweckentsprechend aufgestellt.

Was ist nun mit den Feldherrenstatuen auf dem Wilhelmsplatz in Berlin geschehen? Wenn man nicht gerade draufloslaufst, übersieht man sie. Vor Zeiten freilich, als noch die Schadowschen Marmorstatuen der Feldherren des siebenjährigen Krieges dort standen, verhielt es sich damit anders. Sie standen in leuchtendem Marmor verhältnismäßig günstig im niedrigen Grün da. Da kamen indessen die Weisen, welche nichts für die Erhaltung der Marmorfiguren gethan hatten, und ließen sie, die doch auf Wirkung in Marmor berechnet waren, in Bronze umwandeln, und die Originale wanderten zur Lust der Herren Kadetten nach Lichterfelde. Es ist beim Kuchenbacken gleichgiltig für die Form, was in sie hineingethan wird; aber in der Plastik gelten andere Gesetze. Es sei hier übrigens festgenagelt, daß Herr Albert Wolff seiner Zeit «zur Reinigung» einen Viertelzoll Marmor von den Figuren heruntermeißeln ließ, gewiß ein Zeichen von Kunstverständnis, das dem Vater des Löwentöters alle Ehre macht. Die Eselsohren des Bernini erleben doch immer wieder noch eine neue Auflage.

Außer den zum Teil sehr guten Statuen der Feldherren, einigen anderen Porträtfiguren und den drei Königsdenkmälern ist also die plastische Kunst von der Straße so gut wie verwiesen. Die maßgebenden Faktoren scheinen, wie aus den angeführten Beispielen erhellt, eine Sympathie für die Schöpfungen der Mittelmäßigkeit zu haben. Warum verhindern die Sterne am Berliner Kunsthimmel nicht, daß z. B. der Platz vor dem Brandenburger Thor mit so kläglichen Nischen verunziert wird? Wenn irgend ein Platz sich zur Dekorirung mit Brunnen im großen Stil eignet, so ist es dieser. Diese miserabeln Bänke und Sandsteinbrünnchen stammen aus der Zeit des großen Kaisers Wilhelms! Hat denn keiner von denen, die an der Aufstellung dieses Krames schuldig sind, den Platz vor dem St. Peter in Rom mit seinem Brunnen gesehen! Der in Berlin einziehende Fremde wird gleich beim Eintritt auf die bureaukratische Kleinlichkeit vorbereitet, mit der man in der Hauptstadt des neuen Deutschen Reiches die Ausschmückung der öffentlichen Plätze behandelt. Aber um Himmels willen nur keinen großen Zug, keine Fontana Trevi, keine Aqua Pauli; durch etwas muß man doch an das alte Fischerdorf erinnert werden. Wie viel bleibt hier noch zu bessern, wie viel zu thun übrig?“

Der Verfasser spricht nun von den Ursachen dieses Zustandes.

„Kopfschüttelnd werden künftige Generationen fragen, was für Geister in unserem Zeitalter ihr wunderliches Spiel getrieben haben, und warum man solche Talente von der Öffentlichkeit fern gehalten hat, wie wir sie glücklicherweise besitzen. Es muß mit dem Cliquenwesen, das der Scheherezade der Kunstakademie reichlich Stoff für Tausend und eine Nacht giebt, aufgeräumt werden. Wir wollen keine Namen nennen, denn sie sind in Künstlerkreisen bekannt; man weiß genau, wer jeder freien Entfaltung der jungen Talente im Interesse der eigenen Impotenz abhold ist. Aber die öffentliche Meinung, welche über die Trostlosigkeit der Monumente eines Friedrich Wilhelm III. und IV. und einer Siegessäule einig ist, sollte endlich darüber nachdenken, welchen Einflüssen sie die Bereicherung der Berliner «Kunstschätze» zu verdanken hat.“

Digitized by Google

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender.)

„Romantik" als Schimpfwort.

Ich übertreibe nicht: wenn Sie in Berlin oder auch in Dresden einen ehrlichen Menschen, der nicht ganz phantasie- und poesieverlassen ist, unmöglich machen wollen, so brauchen Sie gar nichts weiter zu thun, als ihm das kuriose Wörtlein „Romantiker" anzuhängen. Ich weiß wohl, es sind schon dicke Bücher über Romantik, über die sog. romantische Schule, geschrieben worden, und es giebt offenbar Leute, die sich redlich bemühten, sich bei dem Worte auch etwas zu denken. Doch das sind tempi passati, und es wäre „romantisch" im Sinne der heutigen Kritikaster — Kritikastraten, wortwitzelte Paul Schönfeld neulich sehr glücklich —, wenn Sie den Anspruch erhöben, sie sollten versuchen, irgend einen haftbaren Sinn damit zu verbinden. Es genügt ihnen, daß sie ein bequemes Schimpfwort gefunden haben, wegen dessen sie keiner geradezu auf Beleidigung belangen kann. Was sie im Grunde ihres Herzens meinen, das kann uns der alte Goethe sagen, denn der dumme Unfug ist in der That gar nicht so ganz neu. Goethe also (s. Bd. 29, 164 der Cottaschen Ausg. in 36 Bdn. 1867) sagt: „.... so ist die Menge gleich fertig, wenn sie alles, was dunkel, albern, verworren, unverständlich ist, romantisch nennt."

Es ist kein Zweifel, daß der Alte hiernach die meisten unserer so mächtig gescheiten Literatoren zu dieser gleich fertigen Menge zählen würde. Aber den ganzen Umfang und Inhalt des Schimpfwortes hat er lange nicht erschöpft. Es ist, wie das hebräische Alphabet, mit dem ein lustiger Student einmal ein Fischweib, eine sog. „Aalmutter" auf dem Spittelmarkte in die Enge trieb: Sie Aleph! Sie Beth, Sie Gimol, Sie Daled! Sie Heh! Sie Waf! usw. Recht etwas Böses glaubt man gesagt zu haben, wenn man vom „Nebeln und Schwebeln" des Romantikers redet. Wie so ist das romantisch? Ein anderes ist Weltflucht des Romantikers. Er haßt die ehrliche Arbeit. Apropos, Sie wissen doch, daß nur in Berlin eigentlich gearbeitet wird, vom Süddeutschen nun gar wird nur romantisch geduselt und dergl.? Er ist mystisch, am liebsten katholisch. Häufig ist „romantisch" bloß synonym mit „altmodisch." So nehmen es die Gutherzigen unserer ganz Modernen. Von Realismus hat der Romantiker keine blasse Ahnung. Einmal ist er vaterlandslos, (so ist die bekannte, oft aufgemutzte „Blaue Blume" in der Poesie der Spanier, bei den Italienern und Orientalen zu Haus), das andere Mal wird ihm das beschränkt-Nationale, der Sinn für unsere Eigenart in Sprache und Sitte, in Recht und Glauben, zum Tadel. Auch davon schon wußte Goethe. „Das Romantische, sagt er, tritt an Leben, Sitte und Religion heran, daher Muttersprache und Landesgesinnung [Patriotismus! wir empfehlen das Wort dem deutschen Sprachvereine] für romantisch gelten."

Vor Allem jedoch ist der Romantiker tief unsittlich. Wie er arbeitsscheu ist, so haßt er die Pflicht, die bürgerliche Sitte, hu! Erlaubt ist, was gefällt, das ist seine Devise. Er spottet über alles Heilige, sogar über die wohlthätige Polizei und den volkserziehenden Drill der Kaserne. Er setzt das eigene Ich als den Mittelpunkt der Welt, die eigne sündliche Lust als moralischen Gesetzgeber. Usw., Usw. — mit Einem Worte, er ist ein entsetzliches Scheusal, vorne ein Löwe, in der Mitte Ziege und hinten ein Drache.

Habe ich zu viel gesagt? Fragen Sie mal z. B. bei Julian Schmidt an. Gott habe ihn selig, aber von Poesie wußte seine Seele so viel, wie der Esel vom Lautenschlagen.

Was ist also Romantik? Eine unendlich viel, daher nichtssagende Vokabel, die sich heute als Schimpfwort im Sinne jenes studentischen „Du Aleph!" muß gebrauchen lassen.

Was sie aber instinktiv hassen, die Piepenbrinks, das ist die Poesie selbst.

Und so schließe ich mit dem Xenion eines modernen Poeten, den zu nennen mir die Bescheidenheit verbietet:

Romantik.

Auf das Gebild der Musen
Tragen sie stillen Groll;
Sie können's nicht verknusen,
Sie wissen nicht, was es soll.
Doch muß man Namen geben,
So haßt sich's ganz famos;
Sie schelten's Romantik eben,
Meinen, nun seien sie's los.

Xanthippus.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Dichtung. („Neuer Stil u. neue Schönheit") Pfütze-Grottewitz, Mag. 6. — (Gedanken über „Volksdichtung") Eigenbrodt, T. R. 27. — (Grillparzer) Goldschmidt, Gwart 2; Lit. Merkur 5 ff; F. A. v. Winterfeld, Köln. Z. 15; Prölß, Lpz. Z., w. B. 5. — (E. T. A. Hoffmann) A. Godin, M. N. N. 36. — (Pichler) David, Westerm. Mh. 413. — (Liliencron) Busse, Lit. Bl. 2. — (Tolstoj) Bistram, Dr. Z. 21 ff. — (T. als Dramatiker) Schugay, Dtsch. Tabl. 62. — (Feuillet) Reyher, Gwart 3. — („Galante Bücher") H. Bahr, Gwart 2.

Theater. (Grillparzer u. d. Theater) Müller-Guttenbrunn, Mag. 5. — (Flora Jungmann) † Morin, D. B.-Asch. 18. — (A. Klein) † Kloß, ebd. 17. — (Schauspielen eine Kunst) Th. Alt, ebd.

Verkehr.

L. K. in R. Wir können Ihnen mit besten Gewissen für den bewußten Zweck die unter Leitung von Borgmann stehende „Malerinnen-Schule" in Karlsruhe empfehlen. Nach Einziehung durchaus zuverlässiger privater Erkundigungen ist dieses Institut durchaus ernst geleitet; es wird von den Damen Fleiß verlangt, sie lernen aber auch Tüchtiges.

G. K. in Z. Ihrem Wunsch kommt ein neues Unternehmen des unermüdlichen Kürschner entgegen. Seine Halbmonatsschrift „Aus fremden Zungen" (Verlag der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart) ist guten Übersetzungen gewidmet. Das erste Heft (mit Beiträgen von Zola, Coppée, Ouida und Tolstoj) macht den erfreulichsten Eindruck.

Inhalt: **Ein Spielplan für das deutsche Theater,** von Eugen Wolff. **Rundschau.** Allgemeineres. „Die Moderne". Theater. Wichtigere Schauspiel-Aufführungen, VII. Musik. Peter Gasts Oper „Heimliche Liebe". Wagner in Frankreich. Der Begriff „Musikalisch". Bildende Künste. Karl Stauffer-Bern †. Ernest Meissonier †. Die Kunst auf den öffentlichen Plätzen Berlins. **Sprechsaal.** Xanthippus: Romantik als Schimpfwort. **Zeitungsschau. Verkehr.**

Digitized by Google

Der Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart“-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M. 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

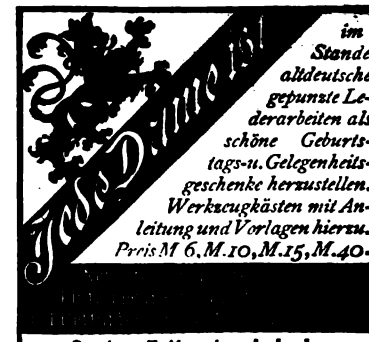
Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M. 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den ehemk. Geschäften vorrätig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik M. 3.—.
— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.
— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.
— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.
— Morgenröte. M. 7.50.
— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.
Für Interessenten gratis:
Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.
Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.



Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Gesangunterricht, auch Partienstudium.

Leontine von Dötscher,

Grossherz. Meckl. Schw. Kammersängerin,

DRESDEN, Ferdinandplatz 1, III.

Aetherische Harz-Oel-Farben

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Einladung zum Abonnement auf die Halbmonatsschrift

Deutsche Dichtung

Herausgeber: Karl Emil Franzos.

Die „Deutsche Dichtung“, Sammelpunkt d. vornehmsten Dichter u. Schriftsteller d. Nation, pflegt in erster Linie d. künstlerisch wertvolle Prosa-Novelle, daneben Epos, Drama u. Lyrik, u. ergänzt ihren Inhalt durch reiche aesthetisch-krit. Teile zum Gesamtbild d. geistigen Strebungen unserer Tage, welches jedem Gebildeten höchst wertvoll und anziehend ist. Das neu erschienene Heft vom 1. Januar enthält u. a.:

Marie v. Ebner-Eschenbach, Neue Parabeln.
Konr. Ferd. Meyer, Das Kaiserliche Schreiben.
Wilh. Jensen, Deutscher Sommerregen. Novelle.
Paul Heyse, D. schlimmen Brüder. Volksschauspiel.
Hermann Lingg, Die Marodeure.
Briefwechsel Gottfr. Kellers m. Fr. Th. Vischer.
Wilhelm Jordan, Shakespeares Regel. Canzone.
D. Suggestion u. d. Dichtung. Gutachten d. Prof. Nothnagel, Jolly u. Fuchs.
D. Geschichte d. Erstlingswerks. Autobiogr. Essays. I. **M. Erstling: „Ulrich v. Hutten“ v. K. F. Meyer. Zu Grillparzers 100. Geburtstag.** I. Festartikel. II. Autograph (a. „Sappho“). III. Zwei Portraits. IV. Ungedruckt. Sprüche und Briefe.

Auf d. Briefwechsel Keller-Vischer, d. selbstbiogr. Skizzen d. hervorrag. Dichter, d. Suggestions-Gutachten d. berühmt. Naturforscher wird besonders aufmerksam gemacht.

Quartal-Preis, 6 starke Hefte kl. Fol. 4 Mk.

Probehefte gratis u. franko. Bestellungen durch Buchhandlungen u. Postämter, sowie die Verlagshandlung **A. Haack, Berlin NW. 7,** Dorotheenstr. 55.

Die Kinder von Wohldorf
von
Ferdinand Avenarius.

Preis geh. 2 M., eleg. geb. 2 M. 50 Pf.

Deutsche Presse (Max Koch): „Einfachheit und Wahrheit schufen hier ein dichterisches Kunstwerk, das noch gerührte Leser finden wird, wenn auch die gepriesensten modernen Nachahmungen Heines ihren prickelnden Reiz verloren haben. Avenarius' Dichtung und der Beifall, den sie findet, kann geradezu als ein Maßstab angesehen werden, wie weit der verbildete Geschmack des Publikums noch dem Eindrucke einfacher Schönheit zugänglich ist.“

Verlag von Ls. Ehlermann in Dresden.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte
von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.

Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. **E. Boehn, Dresden, Königstr. 11, III.**

Verlag von C. G. NAUMANN, Leipzig.

Friedrich Nietzsche

Jenseits von Gut und Börse . . .	M. 5.—.
Zur Genealogie der Moral	„ 3.50.
Der Fall Wagner	„ 1.50.
Götzen-Dämmerung	„ 2.25.

In Vorbereitung:
Also sprach Zarathustra. IV.

Digitized by Google

Urteile über die Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Schmerzliche Wonnen.

Eine Behandlung des Werther-Problems von **Oskar Klein.**

(Geb. M. 3. , geh. M. 2.—)

Verlag von R. Hoeckner, Elberfeld.

Man verlange Preisliste über

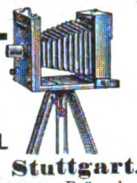


PHOTO-

GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL

Ludw. Schaller, Stuttgart.

Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

Der Sammler

Illustrirte Fachzeitschrift für die Gesamtangelegenheiten des Sammelwesens.

Unter Mitarbeit hervorragender Fachgelehrten herausgegeben von

Dr. Hans Brendicke in Berlin.

XII. Jahrgang.

Halbjährlich 12 Nrn. zu je 12 Seiten mit Abbildungen = 3.40 M.

Einzelne Probenummer postfrei u. unberechnet.

Verlag von Hans Lüstenöder, Berlin W. 35.

Gebrüder

Weschke

Dresden-A.

Cirkusstrasse 24.

Kunstgegenstände:

Zimmerschmuck

und Lehrmittel

in Elfenbeinmasse u. Gyps.

Preisverzeichnis gratis.

Illustr. Katalog 2 M. (auch Briefmarken).

Neu 1890! 3. Auflage.

Mozart

auf der Reise nach Prag.

Novelle von Eduard Mörike.

Vornehmer Leinwandband mit Rotschnitt

Mark 2.50.

Nationalzeitg. (Berlin). . . . Völlig auf realem Boden stehend ist seine Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag". Sie ist ein Kleinod . . die Charakterzeichnung Mozarts ist meisterhaft . . diese Erzählung atmet reinstes u. edelstes Leben.

F. Lemmermayer.

G. J. Göschen, Stuttgart.

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.

F. Lutzmann, Dessau.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien

MITGLIEDSBEITRAG PRO JAHR 30 MARK

GRÜNDERBEITRAG PRO JAHR 100 MARK.

Ausführliche **Prospekte** über die **ordentlichen** und **ausserordentlichen** Publikationen der Gesellschaft, deren hervorragender Kunstwert allenthalben anerkannt ist, nebst Statutenauszug versendet **gratis** und **franko** die Kanzlei der

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien VI.

Luftbadgasse 17.

Digitized by Google

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Wilpert, J., Die Katakombengemälde und ihre alten Copien. Eine ikonographische Studie. Mit 28 Tafeln in Lichtdruck. Folio. (XII u. 81 S. Text.) M. 20.

Früher ist erschienen:

— **Prinzipienfragen der christlichen Archäologie** mit besonderer Berücksichtigung der „Forschungen" von Schultze, Hasenclever und Achelis. Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. Lex.-8°. (VIII u. 104 S.) M. 3.

— **Nochmals Prinzipienfragen der christlichen Archäologie.** (Separat-Abdruck aus der „Römischen Quartalschrift". Jahrgang 1890.) Lex.-8°. (19 S.) 50 Pf.

PHOTOGRAPHIE.

Alle photogr. Apparate

für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. Grösstes Lager von Trocken-Platten, Utensilien und Chemikalien zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.

Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.

Gegründet 1861.

Pro Band **50** Pfennig. Geheftet.

Engelhorns Allgemeine

ROMANBIBLIOTHEK

Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.

Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.

Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.

Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. Gebunden

Im Gemäldesaal von **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.** finden Ausstellungen und Auktionen von **guten Gemälden** sowie **Erzeugnissen des Kunstgewerbes** aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

1891

München

Jahres-Ausstellung

von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalast

1. Juli bis Mitte Oktober.

Anmeldetermin bis 1. Mai. — Einlieferungstermin 1. bis 20. Mai.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.

Malerinnen-Schule zu Karlsruhe. Protectorin J. K. H. Grossherzogin Luise von Baden. Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.

Spezialität: Estey-**ORGELN** und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.

Alfred Merhaut, Leipzig.

Soeben erschien bei **Hermann Grüning** in Hamburg und ist durch alle Buchhandlungen zu haben:

Johannes Wedde.

Biographie nebst Auszügen aus s. Briefen, Dichtungen u. Prosaschriften. Die letzteren aus d. Krönerschen Prachtwerke: Küstenfahrten: Hamburg. Flußabwärts. Hadeln u. Wursten. Die Lüneburger Haide. Außerdem: Fürst Bismarcks Waldreich in Niedersachsen: 196 S. 8., holzfreies, starkes Papier. Schwabacher Lettern. Mit 2 Porträts. Eleg. geh. 1 M. 20 Pf., eleg. geb. 1 M. 80 Pf. Ein Buch von reichstem, wertvollstem Inhalt u. nicht minder von sorgfältigster, gediegenster Ausstattung. Trotzdem sehr billig.

Reizende Neuheit!

Ersatz für das Makart-Bouquet

Schutz-Marke gesetzl. geschützt.

Fürst-Bismarck-Strauß.

Prospekte gratis & franco.

Gelbke & Benedictus

DRESDEN.

Emil Wünsche

Fabrik photogr. Apparate

DRESDEN, Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

ROM

Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.

Ernesto Tollert, Roma.

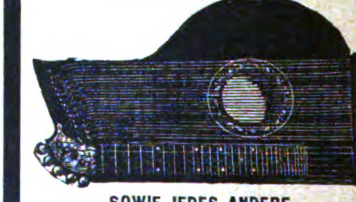
Antiquitäten-Verkauf.

Die berühmte, im Jahre 1816 gegründete

Sammlung Vincent in Konstanz

bestehend aus über 500 alten Glasmalereien, ital. Majoliken von Urbino, Castel Durante etc., emaillirten u. geschliffenen Gläsern, Steingut- u. Fayence-Krügen, europ. u. orient. Porzellanen, Silbergeschirr, Elfenbein- u. Holz-Schnitzereien, Gemälden, Waffen, Münzen, Möbeln, Geweihen, Büchern und andern Antiquitäten, wovon ein grosser Theil aus dem ehemaligen bischöflichen Palast in Meersburg stammt, ist in Konstanz von nun an täglich, außer Mittwoch, von 9—12, 1—4 Uhr zur Besichtigung ausgestellt und ist dieses Jahr 1891 **en bloc, gruppenweise oder durch Auktion zu verkaufen.** Auskunft erteilen und Katalogegeben ab (reich illustrirt M. 4, ohne Illustr. M. 2) die Besitzer

Kontanz i. Baden, Februar 1891. **C. & P. N. Vincent.**



SOWIE JEDES ANDERE

MUSIKINSTRUMENT,

BESTANDTTEILE U. SAITEN.

EDMUND PAULUS,

MARKNEUKIRCHEN.

PREISLISTEN FREI.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigerteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

11. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Die Redensart vom „Zwecke" der Kunst.

Lichtwarck, der ebenso feinfühlige wie seines Zieles bewußte und thatkräftige Direktor der Hamburger Kunsthalle, berührte dort jüngst in einem Vortrage einen Punkt, den wir heut ein wenig hervorheben wollen.

Was bekommen wir nicht an Ausbrüchen des Zornes zu hören, so etwa führt' er unter anderem aus, wenn wir ruhig durch eine moderne Ausstellung wandeln! Da hören wir sagen: „Von der Kunst verlange ich", „die Kunst soll und muß", und jeder vollendet den Satz nach seinen Bedürfnissen nnd Neigungen. Derartige Phrasen sind die Überreste einer vergangenen Epoche, da an den kleinen deutschen Universitäten, in denen es Kunst gar nicht giebt, ein Professor der Ästhetik aus der Tiefe seines Gemütes heraus klar gelegt hat — ein für alle Mal! — was die Kunst ist und soll. Der Gang der Kultur ist über diese Gelehrten hinweg geschritten. Wir wissen heute, daß Niemand je gewußt hat, was die Kunst muß und soll. Wir erkennen in der Kunst eine im letzten Grunde unbegreifliche Äußerung des Menschengeistes, in immer neuen Formen aufblühend wie eine Pflanze. Der Ästhetiker aus der alten Schule gehört der Vergangenheit an, aber die Formeln, die er geprägt, sind noch in Kurs in allen Schichten, zu denen die Kunde noch nicht gedrungen, daß die Münzgattung eingezogen ist. Das gilt auch von der Phrase: „Von der Kunst verlange ich!" Wer hat zu verlangen? Doch wohl die Kunst selber. Wer sich ihr anmaßlich naht, dem schließen sich die Thüren des Verständnisses. Nicht Schulmeisterei sondern Hingebung ist der Schlüssel. Sie sehen auf der einen Seite einen biedern Mann, der in seinem Berufe die Tage verbringt, am Sonntag seine Zeit der Kunstbetrachtung widmen. Er sucht den leichten Genuß, zur Vertiefung hat er weder Zeit, Kraft noch Anleitung, gar nicht zu reden von der Begabung, die auch für das bloße Verständnis nötig ist. Was ihm nicht ohne Weiteres angenehm ist, wird rücksichtslos verdammt. Ist er einmal an eine Kunstweise gewöhnt, so giebt es keinen tieferen Hasser jedes Ringens nach neuen Formen. Das sind die ehrlichen Brutusse, die alle Tage bereit sind, den rettenden Cäsar zu ermorden. Auf der andern Seite steht der ringende Künstler, in dem die neue Idee wächst. Er könnte schaffen in der herkömmlichen Weise, wenn er wollte, denn sie hat ihre Formel und hat ihr Publikum. Aber er sieht die Wahrheit in dem neuen Prinzip, das noch jenseits der Grenze liegt, bis zu der das Verständnis des Publikums reicht, und nun quält er sich mit Werken, die ihm Niemand abkauft, wenn sie nicht ein Mitleidiger für eine Verloosung erwirbt; nun führt er ein darbendes Dasein, seiner Erkenntnis zu Liebe, während ihm alle Güter des Daseins winkten, wenn er das Opfer seiner Uberzeugung bringen wollte. Dies ist das Loos aller derer, die Neues angestrebt, und wir sollten vor dem moralischen Mut, der dazu gehört, Respekt haben. Statt dessen wird der junge Künstler, der eigene und neue Wege zu gehen versucht, mit Gift und Geifer verfolgt. Es scheint ein historisches Gesetz zu sein, daß es so hergehen muß. Alle Erfahrungen haben uns bisher nicht besonnener gemacht. Und doch gehört nicht viel Anschauungsvermögen dazu, um zu erkennen, daß jede Generation ihre eigene Kunst macht und die Kunst jeder Generation verschieden ist von der jeder andern. Es giebt keinen festen Punkt, bei dem nun ein für allemal verharrt wird. Nehmen wir ein Beispiel aus der Musik. Mozart wurde seinerzeit von der Kritik, die an ältere Formen gewöhnt war, ebenso höhnisch empfangen wie Wagner. Dann wurde und blieb er Klassiker, aber die Entwickelung ist über ihn weiter.

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

gegangen. Es fällt Niemand ein, die Musik in seine Formen bannen zu wollen. So ist es auch in der bildenden Kunst. Jede neue Generation hat sich erst mit der vorhergehenden — und meist in heftigen Kämpfen — auseinanderzusetzen, bis auch über sie die Kritik ihrer Nachfolgerin kommt. Wir wollen aus dieser Betrachtung lernen, einer neuen künstlerischen Bewegung ohne Vorurteil gegenüberzutreten. Nur müssen wir ernsthaft uns bemühen, aus den Quellen zu schöpfen. „Quellen" aber sind nicht die Nachahmer, jene unselbständigen Begabungen wesentlich technischer Art, Halbtalente, die der Anlehnung bedürfen. Ihr Werk vergeht, sie lernen nur, was sich eben lernen läßt, die Manier. Es fehlt ihnen der große Schaffensdrang und eigener Inhalt. Aber sie bilden das Heer, das dem Führer folgt. Wer den ersten Anstoß gegeben, wird in seinem Lebenswerk am schnellsten Aufschluß über die Bewegung geben. —

Was Lichtwarck hier sagt, kann nicht oft genug gesagt werden. Er verteidigt die Jüngeren, die am meisten der Verteidigung bedürfen, weil ihnen die „öffentliche Meinung" noch nicht schützend zur Seite steht, aber in minderem Maße bedürfen auch die Älteren der Verteidigung, denn die Jüngeren werfen oft verächtlich *auch* Tüchtiges über den Haufen, weil das Lebendige im Älteren *ihnen* fremd ist. Das ist das Schlimme, das ist das Bittere an diesem ästhetischen Dogmentum, das auf dem Gebiete der Dichtkunst zahllose Tempel hat, wie in den Reichen der bildenden Künste und der Musik: daß es *unempfänglich* macht für den Genuß von Schönem und Bedeutenden, das anderswo gewachsen ist, als in unserm Hausgarten, und daß es *ungerecht* macht gegen Männer, die gleich warmen Herzens aber auf anderen Wegen vorwärtsstreben, wie wir.

Nehmen wir an, die Kunst habe einen „Zweck". Ein „Zweck" setzt doch Bewußtsein voraus, Willen, Absicht. Wer also hat der Kunst den Zweck gesetzt? „Gott!", sagt der Gläubige. Aber wer wollte lästernd genug sein, zu sagen, er *kenne* den Zweck, den Gott der Kunst gesetzt? Ein Overbeck war innig gläubig, ein Uhde ist innig gläubig — und wie verschieden erscheint ihnen beiden der „Zweck" der Kunst. Nichts, als daß die Kunst etwas sei, das am Ende zum Guten führt, etwas Hohes, eine Wohlthat, kann auch der Frömmste von ihrem Zwecke zu wissen behaupten, darin aber ist er mit allen einig, die Kunst treiben und die doch vielleicht verdammen, was er liebt, und lieben, was er verdammt, mit Inbrunst wie er. Denn für den Einen *ist* etwas Erhabenes, was für den Andern etwas Gleichgiltiges, ja Dummes und Häßliches *ist*. „In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen."

Aber vielleicht hat der Zweckbegriff einen Sinn, wenn wir ihn einfach auf die Künstler, als die Zweckbestimmenden, anwenden? Ja, wir wissen doch längst, daß gerade das Herrlichste und Feinste in jedem Kunstwerk, daß gerade seine lebendige Seele aufgeküßt wurde von innigem *Empfinden*, wie die Knospe von der Frühlingssonne, wir wissen es doch, daß nichts weniger von der *Absicht* beeinflußt wird, als die Phantasie.

Gebrauchte man die Redensart „Kunst hat den Zweck usw." nur, um damit auszudrücken, was man selbst als ihre Wirkung verspürt oder wünscht — es handelte sich um einen falschen Ausdruck, aber die Sache wäre nicht schlimm. Darin jedoch liegt die Gefahr, daß durch die Erschleichung der Annahme, jedenfalls wenigstens habe die Kunst irgend *einen* „Zweck", Alles von dem Anspruche auf das Wertprädikat „Kunst" ausgeschlossen wird, was irgend einem Zwecke nicht zu entsprechen scheint. Wir wissen aber von der Kunst nichts weiter, als daß sie tausendfach verschiedene *Wirkungen* hat. Sie haben oft ganz sicher nicht einmal im Bewußtsein der Künstler gelegen, diese Wirkungen, die uns als die am entschiedensten künstlerischen erscheinen. Ein Maler will das Bild seiner Geliebten für sich fest halten, das ist seine *Absicht*. Er kann das auch, indem er den Schattenriß mit dem Stifte festhält oder ganz mechanisch die Photographenkamera einstellt und benutzt — eine Kunstwirkung also erstrebt diese Absicht noch nicht. Es ist ihm vielleicht einfach das Bequemste, zu zeichnen, und so zeichnet er. Daß uns die Persönlichkeit des Malers in ein Mitempfinden mit seiner Seele noch nach Jahrhunderten versetzt, während uns der „Stoff" des Bildes, das Mädchen dort, ziemlich gleichgiltig geworden sein kann, das ist dann seines Kunstwerks *Wirkung*. Wo wir aus einem Werke heraus nicht nur das Wissen und Denken, sondern die Phantasie und das Empfinden einer Persönlichkeit auf uns übertragen fühlen, wo eine fremde Seele die unsere anregt, ihre Art von „Gefühl und Schauen" in uns nachzuschaffen, wo sie also die Saiten unserer eigenen Brust anregt, mitzuschwingen, da überall empfinden wir Kunst.

Im „abgekürzten Verfahren" des täglichen Redens werden wir ja den Ausdruck „der Zweck der Kunst" im Sinne von „jene Wirkung der Kunst, die ich wünsche", nicht ausmerzen wollen. Wir müssen uns nur bewußt bleiben, daß wir gar nichts Wesentliches damit sagen. Sonst liegt die Gefahr sehr nahe, daß in der That dieser „Zweck", den wir so oft in abkürzender Redefigur brauchen, uns als etwas Wirkliches erscheint. Und wenn er uns auch nur zu dem Gedanken verleitete: *einen* Zweck muß die Kunst doch haben! Gerade dann, wenn sie am vollsten und reinsten als Kunst wirkt, ist sie sicher nicht aus der Absicht hervorgegangen, so und so zu wirken — hätte sie einen „Zweck", so wäre sie „konstruirt", „tendenziös", „absichtlich", „gemacht", nicht wie jedes mächtige Kunstwerk: aus dem Reichtum einer Seele heraus gewordener Ausdruck ihres Lebens.

Ich wäre ja ein Narr, wollte ich all das Denken, Versuchen, Planen, kurz all jenes Thun voll Absichtlichkeit bestreiten, das bei der Herstellung eines Kunstwerks mit unterläuft. Aber alles das wird nur in Thätigkeit gesetzt, um einen bestimmten Seeleninhalt, um Empfindungen, Anschauungen, Beobachtungen usw., kurz um das bei der Durchdringung des Gegenstandes mit der Künstlerpersönlichkeit sich abgrenzende Kunstwerk loszulösen. Mit einem Zwecke der Kunst oder des Kunstwerks hat es also nichts zu thun, es betrifft nur die Zweckmäßigkeit des Könnens, die künstlerische Technik, das Faßbar-Machen des Kunstgehaltes für Andere. Wenn dies auch den schaffenden Künstlern selten bewußt ist, deren Empfinden und Phantasiethätigkeit, also das wirkliche Kunstwerk selber, sich ja oft während der technischen Thätigkeit klärt, stärkt und

Digitized by Google

entwickelt. Das kommt nur daher, daß die Phantasie am schon körperlich Gewordenem leichter und kräftiger weiterspinnt. Sie kann aber auch falsche Fäden daran spinnen, das beweist die Thatsache, daß vortreffliche Kunstentwürfe, „Kunstideen", so leicht verdorben werden bei der Ausführung.

Wir wiederholen: waltet ein allgütiger Vater über uns, der Allem, was ist, und so auch der Kunst einen Zweck gesetzt hat, so sind doch wir Menschen nicht im Stande, diesen Zweck zu verstehen, und wir handeln Unrecht, wollen wir nur, was gerade uns, den Sprechenden, als hoch und hehr erscheint, als das allein Hohe und Herrliche hinstellen. Daß die reinsten Kunstwerke, die wir besitzen, nicht von Menschen in absichtsvoller Weise zwecks einer bestimmten Wirkung geschaffen sind, das ferner wissen wir, und so werden wir wohl thun, auch in diesem Sinne nicht immer nach einem Zwecke zu forschen. Die Frage: „hat denn die Kunst keinen Zweck?" wäre freilich ebenso irrig; auch sie nähme eine Beziehung an, die nicht besteht. Ein Sonnenaufgang hat auch weder einen Zweck, noch hat er keinen, er hat aber eine Wirkung auf uns und er ist selber eine Wirkung. Eine Wirkung auf uns hat auch die Kunst, weil sie die Wirkung ist von seelisch Bedeutungsvollem in anderen Menschen, das sich für unsere Seele offenbart. Geben wir uns diesem nicht unbefangen hin im Genuß, und voraussetzungslos fragend nach seiner Beschaffenheit in in der Kritik, legen wir vielmehr den Maßstab eines „Zweckes" an, von dem wir nichts wissen, so machen wir uns von Anfang an einer falschen Fragestellung schuldig.

Rundschau.

Dichtung.

* **Hermann Allmers'** siebenzigsten Geburtstag feierten vor Allem die Nordwestdeutschen, für deren Familien das Allmerssche „Marschenbuch" ein rechtes Heimats- und Hausbuch ist. Als Dichter ist Allmers „ein Mann des vorigen Geschlechts", einer von denen, die vor allem überall die Schönheit suchten, für den Reiz des Charakteristischen aber nur dann voll empfänglich waren, wenn es sich zugleich formal wohlgefällig darstellte. Wir dürfen mit unserer Überzeugung nicht zurückhalten: die Allmerssche Poesie zeigt uns in der Mehrzahl ihrer Gaben das Wesen der Epigonendichtung, nur in einigen findet recht ursprüngliches Empfinden auch ein recht eigenes Wort. Das meiste ist vornehm, fein, liebenswürdig, aber ohne recht fesselnde Eigenart. Nun, wer daran denkt, wie vielen jungen und alten Seelen Allmers durch sein begeistertes Wort vom Mund durchs Ohr oder vom Buch durchs Auge (man denke an seine „Römischen Schlendertage"!) das Herz für Schönes weiter geöffnet hat, der würde sein Wirken für ein reich gesegnetes halten müssen, auch wenn er den Dichterlorbeer nicht mit gar reichem Laube um seine Stirne grünen sähe.

* In Hamburg ist der Senatssekretär **Otto Beneke** gestorben, „bekannt durch seine archivalischen Studien und Bücher zur Hamburgischen Geschichte", wie die Tagesblätter vermelden. Denen, die ihn in seinem Schreiben wirklich kennen gelernt haben, war er noch aus einem andern Grunde bekannt. Man lese einmal sein Buch „Von unehrlichen Leuten" und man zeihe mich der Übertreibung: Beneke war ein Meister der Erzählkunst, der, hätt er's werden wollen, ein Prosadichter geworden wäre, vor dem man den Hut ziehen dürfte. Es ist eine Anschaulichkeit, Klarheit, Wärme, Kraft in seiner Erzählungsart, die bewundern muß, wer sie genießt. Übrigens hat Beneke vor langer Zeit auch „Gedichte" herausgegeben, und es waren sehr strenge Kritiker unter denen, die manche davon auch für wirkliche Poesie hielten. So der Strengste der Strengen in dieser Beziehung, Theodor Storm; er vertrat Beneke in seinem „Hausbuche."

* **Erzählende Dichtungen. VII.**

Einer alten Jugenderinnerung, dem „Naturwissenschaftlichen Wanderverein", der in den siebziger Jahren das Elbthal und die Gründe um Dresden auf- und abstreifte, hat Wolfgang Kirchbach seinen neuen Roman gewidmet, den Roman in drei Büchern „Der Weltfahrer" (Dresden, Pierson). Vorsitzender jener naturforschenden Gesellschaft von Gymnasiasten war der jetzige Leiter des „Kunstwarts", auch der Schreiber dieser Zeilen hat zwar nicht mitgeforscht, ist aber manchmal mitgewandert:

„Jung in frischen Frühlingstagen
sind wir in die Welt gefahren".

Tempora mutantur. In jenem ersten Jahrzehnt des neuerrichteten Reiches schien die Naturwissenschaft die Herrschaft über die Geister fast endgiltig angetreten zu haben. Wir alle ziehen am Triumphwagen der Naturwissenschaft, schrieb Wilhelm Scherer, dessen Aufsteigen auch von jener Welle getragen wurde. Was Wunder, wenn der Gymnasiastenenthusiasmus Darwin feierte als den Löser des Welträtsels und allen Idealismus abthun wollte — aus lauterem Idealismus? Wie die Poesie bestehen wollte in dieser Welt, die bei strenger Konventionalstrafe nur aus Kraft und Stoff bestehen durfte, kümmerte uns wenig; Jugend ist Trunkenheit ohne Wein, ist auch Poesie ohne Reim und Metrum. Die reichspatriotische Dichtung der Dahn usw. konnte uns nicht viel sein, was vielleicht manchen wundert, da diese mit Worten schnellfertige Dichtung besonders an jugendliche, leichtentzündliche Gemüter sich zu wenden scheint. Eine andre neue Weise kam uns aus Berlin, aus Lindaus neugegründeter „Gegenwart" entgegen zu der Zeit, da „Maria und Magdalena" noch Sensationsstück war. Eigentlich kam die neue Weise nur über Berlin aus Paris, aus dem von deutschen Heeren umringten, von der Kommune verwüsteten Seinebabel: nur nicht langweilig, nur nicht zu ernsthaft — letzte, höchste Instanz ist der Witz, wer über eine Sache einen Witz, eine geistreiche Bemerkung gemacht hat, hat sie entschieden — das ist weltmännisch und weltstädtisch. Mehr als ein deutscher Journalist hat seitdem damit, daß er von Paris mit so viel „Esprit" zu erzählen wußte, sein Recht, über deutsche Dinge ein Wort mitzureden, erwiesen. Und von Paris kam uns die unfrohe Botschaft des Naturalismus, in eine Art System gebracht, erwiesen und verkörpert durch Zolas Romane, der selber aus dem Journalistenstande emporgekommen, mit der Fixigkeit und Findigkeit des Reporters hinter den verschiedensten Stoffen und Problemen her war. Ein Band führt in die Schnapskneipe, der andere in die Schatten des gotischen Domes; ein Band

Digitized by Google

duftet nach dem Käse der Markthallen, ein andrer flimmert vom Weißzeug des Riesenbazars; nach der ererbten Mordlust der Menschenbestie kommt das Geld, dies metallne Blut, das im modernen Menschheitskörper umrollt, daran, wie unsere Pariser Korrespondenten im Voraus zu berichten wissen.

Von dieser hohen Schule des Journalismus nun kommt auch in Kirchbachs Romane Doktor Eduard Streicher als überzeugter Naturalist und wird im Verlauf der Handlung Gegner des Naturforschers Heinrich Hochstein. Wenn also Kirchbach in seinem Werke nicht nur die dem gebildeten Naturfreunde bekannten Ergebnisse der Wissenschaft herangezogen, sondern sich auch etwas in der Werkstatt des Forschers umgesehen hat, um seinen Helden am Werke zu schildern, so sind das nicht naturalistische Studien, sondern Naturstudien, die lieber dem alten, frohgemuten Jugendverein den Zoll der Erinnerung schenken, als dem berühmten Namen Zolas huldigen wollen. Freude an der Natur, die Freude, im hellen Sonnenlichte zu wandeln und zu schauen, die sinnige Versenkung in die größten und kleinsten Wunder, das Nachspüren und Nachdenken der geheimnisvoll im All wirkenden Vernunft, ihrer dunkeln Gedanken und ihrer unfehlbar strengen Gesetze — diese Geistesarbeit, mit aller Gemütsruhe eines seiner Sache sichern und frohen Herzens gethan, von einem geraden Charakter getragen, aufrecht durch unser modernes Leben getragen: das ist etwa das Charakter- und Lebensbild unseres Naturforschers. Auf seinen Forschungs- und Lebensfahrten geht es nicht ohne Irrungen. Seine Geliebte kann mit ihrem weiblich zarten Schönheitssinn seinem kecken, zuversichtlichen Humor nicht nachkommen und wird an ihm irre; im brasilianischen Urwalde wird er mit seinem getreuen Knappen von den landeskundigen Führern und Trägern im Stich gelassen und irrt in der Wildnis einher. Endlich schlägt ihm noch in der Heimat seine Entdeckung, um derentwillen er den Erdball umfahren, gründlich fehl. Aber bei alledem wird er nicht an sich selber irre, weil er den Kompaß, Recht und Unrecht zu unterscheiden, in sich trägt und bei sich behält, während die „Modernen" das altmodisch gewordene Gewissen zu dem alten Eisen werfen wollen. „Wir im Getriebe unsrer Eisenbahnzeit, wo die Landschaft im Fahren an uns vorüberfliegt, daß wir den nahen Baum am Eisenbahndamme nur als grünen, farbigen Streifen sehen, wir können auch die sogenannten sittlichen Erscheinungen, die Handlungen unseres Lebens nicht so deutlich mehr wahrnehmen, daß wir sagten: das ist gut, das ist schlecht, das erlaubt, das nicht." So bekennt, so handelt der Schriftsteller Doktor Streicher; von Haus aus eine gutmütige, derb lebenslustige Natur, ein Wortkünstler, der seine Worte am liebsten selber läuten hört, feiert er den vollsaftigen Lebensgenuß, die Brutalität des modernen Realismus, weil sich darüber große Worte machen lassen, und geht, innerlich haltlos, da er die Haltlosigkeit zu seinem Standpunkt erkoren, ein Spielball seiner Leidenschaft, zu Grunde. Seine Lebens- und Todesgefährtin, die Gattin dessen, der bei der Umwertung der sittlichen Werte statt des Ehebruches den Ehewechsel einführen will, ist mit wenigen, sicheren Linien meisterhaft gezeichnet. Die fleißig sorgende, treu ergebene Hausfrau ist zugleich die gelehrige Schülerin ihres Gatten; ihm glaubt sie auch noch beim Ehewechsel dienen zu können, und während dies moderne Verhältnis zu dreien sich im Scheine seiner Großmut und übermenschlichen Erhabenheit über Vorurteile spiegelt, rächt sich die lang unterdrückte und gescholtene Natur durch die Explosion einer Verzweiflungsthat.

Eine eigne Betrachtung, ausführlicher als sie hier gegeben werden kann, erforderte der Vortrag des Romans. Wir begleiten den Weltfahrer durch die Urwälder Brasiliens, durch Japans Gebirge und volkreiche Städte, wo sich die uralt eigne und eigenartig malerische Kultur mit anderer europäischer Bildung und Wissenschaft berührt. Endlich läßt der Dichter nicht nur seinen Helden, sondern auch die Leser durch Mikroskope blicken: im Mikrobenroman sehen wir das Völkchen der Allerkleinsten allerhand Dinge begehen, Kämpfe ausfechten, von denen unser Naturforscher zu seinem Schaden keine Ahnung hat. Die Natur ist aber in diesem Naturforscher- und Naturalistenroman mehr als Kulisse und stimmungsvoller Hintergrund. Die Weltanschauung des Helden, die Naturschilderungen, müssen, um ihre volle Wirkung zu thun, sich in breiter Fülle aussprechen. Indem wir die Hauptpersonen im Freien wandeln und handeln sehen, treten ein paar andere, so auch die Geliebte des Helden, perspektivisch zurück. Wenn dies ein Mangel ist, so ist es sicher kein grundloser und willkürlicher: denn als ein Ganzes, als einheitliches Kunstwerk stellt sich Kirchbachs Roman dar; Lieb und Haß mag man teilen oder nicht, sie gehören zusammen, sind eins, wie Behauptung der Wahrheit und Widerlegung der Lüge eins sind.

A. Voigt.

* Über das **Epigonentum** hat unser Mitarbeiter Carl Spitteler einen höchst beachtenswerten Vortrag in Frankfurt a. M. gehalten, den die „Neue Zürcher Zeitung" wiedergiebt. Zunächst verspottet Spitteler darin die billige Redensart, Epigonenzeitalter müßten eintreten, weil die Natur sich „erschöpft" habe nach der Hervorbringung von Genies und nun ausruhen müsse, wie ein Acker — Redensarten, die auf der unvorsichtigen Weiterführung von Vergleichen und auf dem naiven Glauben beruhen, damit nicht nur Bilder, sondern Erklärungen zu geben. „Die unendlich vielfältigen Bedingungen, welche zur Entstehung einer literarischen Größe gehören, lassen sich in drei Hauptgruppen ordnen: die angeborenen Fähigkeiten, die persönliche Selbstthätigkeit und die äußeren Einwirkungen." Und in der dritten Gruppe liege die veränderliche Ziffer, in der Summe der Rückwirkungen der Zeitgenossen auf den Dichter. Die Annahme also, daß der Dichter überhaupt das Produkt seiner Zeit sei, hält Spitteler für übertrieben. Ganz und gar aber ist er davon überzeugt, „daß die Verpfuschung des Dichters das Produkt seiner Zeit ist." „Das Epigonentum beruht weder auf einer Erschöpfung der Natur, noch auf einer Erschlaffung der Nation, das Epigonentum ist vielmehr eine umsonst, auf sträfliche Weise erworbene Krankheit. Diese Krankheit aber entsteht, sobald eine Nation beharrlich rückwärts denkt und rückwärts fühlt."

„Denn es giebt zweierlei Perioden in der Literaturgeschichte: vorwärtsschauende und rückwärtsschauende. Man lebt entweder im Bewußtsein einer literarischen Morgenröte oder einer literarischen Abendröte, niemals im Bewußtsein des Mittagsglanzes. Die Konjugation der Völker kennt bloß ein Imperfektum und ein Plusquamperfektum, kein Präsensperfektum. «Klassiker» hat es zu keiner Zeit gegeben, es hatte stets solche gegeben. Um Werke, welche sofort nach ihrer Veröffentlichung für «klassisch» gelten, steht es bedenklich; es sind diejenigen, welche am ehesten veralten, und wenn ein Dichter bei Lebzeiten ein «Klassiker» heißen will, so muß er sich selber überleben.

Von diesen beiden Perspektiven nun, der Perspektive nach vorn und der Perspektive nach hinten, ist die erstere unstreitig die natürliche, weil man dahin

Digitized by Google

schauen muß, wohin man sich bewegt. Die Menschheit bewegt sich aber nicht rückwärts, ins Bekannte, sondern vorwärts, ins Unbekannte. Ja, die Geschichte lehrt uns, daß sogar das frivole Außerachtlassen der Vergangenheit nicht im Entferntesten diejenigen Einbußen mit sich bringt, die man befürchten sollte. Mit den äußerst frivolen Griechen beginnt Europa. Pietätsvolles Sichversenken in die Vorzeit ist ein Charakterzug orientalischer Kultur; das hervorragendste Kennzeichen europäischer Kultur ist der Zukunftsmut.

1) Wenn nun ein Zeitalter vor staunender Bewunderung täglich und stündlich nach seinen Klassikern zurückblickt, so entsteht zunächst eine Verschiebung der natürlichen Verhältnisse zwischen den geistigen Mächten, indem die Poesie in den Vordergrund des Bewußtseins rückt." Das soll sie nicht, wie sie das doch zumal in der Zeit nach Goethes Tode that, das nützt ihr nichts. Ein wahrhaft gesundes Volk spreche und schwärme nicht immer von Poesie, es erzeuge sie einfach, indem sein reiches Leben auch den Dichter durchströmt und nährt — wir hätten, glaub ich, nach Spittelers Ansicht im neuen deutschen Reiche längst eine urkräftige Poesie, arbeiteten nicht der „Rückblick auf die Klassiker" und andere Nährmittel des Epigonentums der gesunden Entwickelung entgegen.

„2) Durch den Glanz des Klassikerruhms wird die Jugend einer Nation geblendet und zur Nachahmung verlockt. Begreiflich, da der Dichterruhm zugänglicher scheint, als jeder andere, auch als der Künstlerruhm. Es wird nicht so leicht Jemand einfallen, zum Geburtstage seines Vaters eine vierstimmige Fuge in Cis-Moll zu komponiren oder zum Polterabend seiner Schwester die Anbetung der drei Könige auf Glas zu malen. Falls daher keine gebieterischen Hemmnisse dazwischen treten, wird eine Unmasse von Unberufenen die Literatur unsicher machen.

Gebieterische Hemmnisse nun erheben sich in den romanischen Ländern. Weil dort die sprachlichen Anforderungen an den Dichter derart sind, daß der Dilettant gern oder ungern die Finger davon lassen muß. Darum treffen Sie z. B. in Frankreich so wunderselten ein Gedicht in Zeitschriften, darum hat dort der Dichtername seinen vollen Ehrenklang behalten, darum hören Sie niemals einen Franzosen über den Dichter spötteln, niemals, selbst nicht in Witzblättern.

Bei uns im Gegenteil erscheint der Zugang zur Poesie bequemer, als dies anderswo der Fall ist und als es jemals zuvor der Fall gewesen ist. Die Ursachen hievon ließen sich nennen und aufzählen, die Folge aber ist, was wir wissen und leiden. Im Grunde dürfen wir uns nicht allzu bitter beschweren, denn wer von der Volkspoesie ausgegangen ist, muß es hinnehmen, wenn das ganze Volk sich gütigst an der Poesie beteiligt. Daß jedoch durch die Kollektiv-Mitarbeit der Poesie ein zweifelhafter Dienst geleistet wird, darüber sind wir Alle einig.

Die Masse des Untüchtigen raubt dem Tüchtigen Platz, Luft und Licht. Die Bereitwilligkeit der Aufnahme, tausendmal getäuscht, versagt schließlich oder schlägt gar in höhnische Zweifelsucht um, worunter der junge Meister nicht weniger leidet als der junge Stümper. Das ist jedoch noch das geringste Übel; ein unheilschwereres ist folgendes: um in dem literarischen Getümmel bemerkt zu werden, glaubt man sich mit Gewalt bemerkbar machen zu müssen — man erhebt die Stimme zum Fortissimo, oder, deutsch gesprochen, man brüllt, man dozirt sich selbst, man verbündet sich zu Banden, man wirft schnarchende Tendenzen oder rasselnde Schlagwörter in die Höhe, man predigt himmelstürmende Revolution, alles um auf seine armseligen Verdienste aufmerksam zu machen, bis Einem schließlich die Erkenntnis dämmert, daß es auch ohne alle Verdienste geht. — Das Theater, da es plötzlichen und durchschlagenden Ruhm verspricht, erhält jetzt den Hochton in der Literatur, was durchaus nicht so natürlich und gefahrlos ist, wie man wohl annimmt. — Das laute Gebahren steckt allmälich selbst die bessern Elemente an, wie unter Anderm die fieberhafte Häufigkeit der Produktion und die sensationellen, verlogenen Titel unserer Bücher und Theaterstücke bezeugen. — So erhält die gesamte Literatur etwas Unfeines, Unedles, Vorlautes und Unruhiges. Man dichtet mit dem Ellenbogen und man singt einander auf die Absätze.

Die unfeinen Gewohnheiten können wiederum in einer Kunst, in welcher die zartesten Seelenschattirungen abfärben, unmöglich ohne Rückwirkungen auf den Produktiv-Stil bleiben. Die Vornehmen aber, angeekelt von dem unschönen Lärm, ziehen sich zurück, und die Vornehmen werden schwerlich die schlechtesten sein. Kurz: in einem literarischen Chaos herrscht naturgemäß die laute, rücksichtslose, talentvolle Mittelmäßigkeit.

2 b) Nun giebt es ja eine Behörde, von welcher die Sage erzählt, daß sie das Chaos ordne, nämlich die Kritik. Schade nur, daß die Kritik gerade dann, wenn man sie am dringendsten nötig hat, den Bankerott erklärt. Vorab wird ja die Kritik nicht minder von Unberufenen heimgesucht als die Poesie, wobei natürlich ihr Kredit in die Brüche geht. Eine Kritik ohne Kredit aber ist ein Messer, das in die Luft schneidet. Dann spottet ja die Unmasse des Stoffes selbst der riesigsten Arbeitskraft. Bedenken Sie, daß der Stoff nicht unter die Kritiker verteilt wird! Vielmehr stürmt gegen jeden Einzelnen der vereinigte Gewalthaufe sämtlicher Verlagsanstalten. Entweder wird nun der Kritiker sich eine harthäutige Sorglosigkeit anzüchten, welche leicht in Gewissenlosigkeit ausartet, oder er wird übersättigt, gereizt und bekümmert, so daß er schließlich in jedem Buch einen Feind seiner Lebenskraft erblickt, was nicht eben die wohlwollende Empfänglichkeit erhöht. In beiden Fällen ist er gezwungen, eine Auswahl des zu prüfenden Stoffes zu treffen. Was nun? Die guten Bücher tragen keine Schelle um den Hals. Ein Glück noch, wenn die Auswahl nach Laune und Zufall geschieht. Sie geschieht meistens nach andern Motiven. Wo es aber schon eine Gunst bedeutet, wenn ein Buch nur zur Prüfung gelangt, da schwebt die Gefahr einer Günstlingswirtschaft in der Kritik erschreckend nahe.

Den Bankerott der zünftigen Kritik könnten wir am Ende noch verschmerzen, wenn nur nicht gleichzeitig der Oberkassationshof seine Entlassung einreichte, ich meine die Meister der Dichtkunst. Sie allein vermögen die Größe von der Scheingröße zu unterscheiden, kraft jenem Zauberringe, welchen jeder Meister am Finger trägt und welcher sofort einen

Digitized by Google

schönen Ton der Freundschaft erklingen läßt, sobald ein Ebenbürtiger naht. Diese nun werden in Zeiten literarischer Überschwemmung kopfscheu, weil sie die Folgen eines Präzedenzfalles besorgen. Sie schweigen also vorsichtig, die Nation aber geht ihres einzigen zuverlässigen Kompasses verlustig.

Während nun die literarische Kritik ihren Augiasaufgaben erliegt, gedeiht die geschäftliche um so erfreulicher. Ihr Beruf ist freilich auch ein leichterer, da ihr Horizont einen zierlichen Miniaturbogen um die eigenen Verlagsartikel beschreibt. Das Urteil bietet hier ebenfalls keine Schwierigkeiten, da eigene Artikel bekanntlich immer prima Qualität sind. Billiger als «Dichter von Gottes Gnaden» giebt man es da schon nicht. Die geschäftliche Kritik muß aber der literarischen den Rang ablaufen, weil sie rühriger ist, weil sie sich auf Publikation versteht, weil ihr große Mittel und viele Wege zu Gebote stehen, weil sie ihre Stimme gleichzeitig in sämtlichen Gegenden und sogar wiederholt erschallen lassen kann, so oft es der Verfasser begehrt und bezahlt. Zu den vielen Wegen gehört der, den Redaktionen mittelst gedruckter Zettelchen, die jeder Kritiker kennt und zuweilen nur zu gut kennt, Leitmotive in den Mund zu legen. Die Geschäftskritik ist mithin der Vorsänger der literarischen Kritik. Leider zugleich auch ihre Kapellmeister. Haben Sie jemals überlegt, was für eine Ungeheuerlichkeit in dem Brauche liegt, daß unsere literarische Kritik sich ihren Arbeitsstoff von den Buchhändlern aufs Pult legen läßt?

Daß sie nur dasjenige und alles dasjenige behandelt, was den Verlagsanstalten jeweilen Gewinn verheißt? Daß einerseits ein Buch, welches aus irgend einem Grunde — vielleicht aus Faulheit der Kritiker — in den ersten Monaten unbesprochen geblieben, hiemit bis an der Tage Abend die Anwartschaft auf eine Prüfung verliert? Falls nicht etwa ein anderer Verleger es aufkauft, wodurch es dann plötzlich wieder zu einer literarischen Thatsache wird? Daß anderseits ein längst verschollener Schmöker als eine literarische Novität betrachtet wird, sobald es einem Geschäftsmann einfällt, ihn abermals zu verlegen? Oder daß anläßlich einer wiederholten Auflage das nämliche Buch sich nochmals der Gunst einer Anzeige und Besprechung erfreut? Was in aller Welt hat denn das mit der Literatur zu schaffen: eine neue Auflage? Das bekundet doch nichts Weiteres, als daß einem Buchhändler sein Lagervorrat ausgegangen ist, wie dem Delikatessenhändler sein Salami! Wer aber dem Andern den Arbeitsstoff vorschreibt, der ist thatsächlich des Andern Herr. Unsere literarische Kritik ist deshalb nicht viel mehr, als eine freiwillige Agentur des Buchgeschäfts. Ich erzähle Ihnen keine Märchen, ich berichte von der Wirklichkeit. Der Ruhm eines Schriftstellers pflegt erfahrungsgemäß mit dem Moment zu beginnen, in welchem ein großer Verleger sich seiner annimmt. Es müssen also duftige Feengespinnste aus den Verlagsanstalten durch die Kritik in die Nation laufen.

Die Gesamtbilanz der Kritik lautet wie folgt: Die Berufensten schweigen. Wenige sagen über wenige Bücher viel Gescheites. Sehr viele reden über sehr viele Bücher sehr viel Albernes. Alle melden über manche Bücher nichts. Sämtliche Verlagshändler jauchzen über sämtliche Verlagsartikel in tausend Zungen. Und da soll ein armes Publikum klug daraus werden!

Ein Wunder, wenn in diesem Charivari schließlich das Tüchtige dennoch durchdringt. Das Wunder aber verdankt das Publikum sich selber, nämlich seiner instinktiven Urteilskraft, welche auf chemischem Wege gleich dem lebendigen Wasser (mit Hilfe der Zeit) das Nichtige ausscheidet und das Gediegene kryställisirt. Freilich kann diese chemische Kritik keineswegs eine ideale heißen. Sie wirkt zwar unfehlbar und bequem: man läßt die Dinge gehen, wie sie gehen, und sieht alle dreißig Jahre einmal nach, was etwa übrig geblieben ist. Was übrig blieb, ist gut, das andere war nutzlos. Also eine Kritik im Futurum exactum. Allein von dreißig zu dreißig Jahren werden diejenigen, welche das Gute hervorbrachten, sachte ein wenig älter, und das Schauspiel, zuzusehen und abzuwarten, bis das Faule die Gewogenheit hat zu verfaulen, gehört nicht zu den kurzweiligsten. Die Literatur aber bekommt durch die enorme Verspätung der Anerkennung einen muffigen Beigeschmack. Die unmittelbare Wechselwirkung von Leistung und Dank gehört zu den Grundlagen ersprießlicher literarischer Zustände.

Die bisher berührten Schädlichkeiten hatten sämtlich ihren Ursprung in einer krankhaften Überreizung der poetischen Nerven einer Nation. Ich komme nun auf die Geistesgebrechen des Epigonentums zu reden.

Die typische Geistesverfassung des Epigonentums ist ein Zustand, den ich mit dem ungebräuchlichen, aber unmittelbar verständlichen Namen Gottschedismus belegen will. Man müßte ihn auf den Namen Boileau taufen, wenn die Wortbildung es zuließe. Kein Volk ist dem Gottschedismus völlig entgangen. Dauernd hat er sich in Frankreich niedergelassen, am meisten blieb Deutschland von ihm verschont, obschon auch bei uns der Gottschedismus nicht gar so mausetot ist, wie man sich das gerne vorschmeichelt. Ein Geschmäcklein desselben verspüren wir dann und wann in Lehrbüchern der Poetik, und allerneuestens besitzen wir an einem bestimmten Orte der Literatur den Gottschedismus sogar in seiner üppigsten Strohblüte. Ich meine nicht etwa die Bewegung gegen die Fremdwörter, sondern den Anstands- und Regeln-Kodex unseres Lustspiels. Diese Gespensterfurcht vor der gesunden Lustigkeit, diese geometrische Winkelmesserei, wie weit der Mund zum «feinen» Lächeln aufgemacht werden dürfe, diese pedantische Rangetiquette von «Lustspiel», «Schwank» und «Posse» — das ist Gottschedismus vom reinsten, filtrirtesten Leitungswasser, welcher sich nur um so pikanter ausnimmt, als er im Namen desjenigen verübt wird, der den Gottschedismus aus Deutschland verjagte.

Denn was ist Gottschedismus? Gottschedismus ist die ängstliche Rücksichtnahme auf den sogenannten «feinen», «gebildeten» Geschmack — die peinliche Sorge um die Reinheit des Vorstellungskreises, des Stils und der Sprache — das wichtigthuerische Bemühen um äußerliche Vollendung, also um Formglätte — nebst dem Streben, diese Güter durch feste Regeln der Nation bleibend zu sichern. Ein solcher Geisteszustand ist den epigonischen Zeitaltern vorbehalten, weit erst unantastbare Thatsachen vorliegen müssen, damit

Digitized by Google

die Theorie unanfechtbare Normen und Gesetze schöpfe. Solche Thatsachen aber sind die Klassiker.

Der Begriff «Klassiker» ist ja selber schon ein Gottschedismus. Sehen wir uns einmal diesen inhalts- und folgenschweren Begriff, den wir den Franzosen entlehnt haben und merkwürdiger Weise bis auf den heutigen Tag mit uns schleppen, nach seiner ursprünglichen Vollbedeutung an, wie er dieselbe noch gegenwärtig in Frankreich besitzt.

«Klassisch» will in der Literatur ursprünglich sagen: etwas schlechthin Vollendetes, nicht etwa bloß etwas überwältigend Großes, sondern Fehler- und Schlackenloses. Als ein solches schlechthin Vollendetes betrachtete nun bekanntlich die Renaissance-Menschheit und betrachtet noch jetzt der Renaissance-Epigone, nämlich der Franzose, Alles und Jedes, was Griechen und Römer hinterlassen haben. Die letzte Zeit des letzten Hellenen oder Lateiners galt und gilt da als über der Kritik stehend, als absolut vollkommen, als normal, als klassisch. Die neuere Zeit kann dieses Ehrentitels nicht selbständig teilhaftig werden, sondern bloß durch direkte Nachahmung des Altertums in allem und jedem, unter Anderm auch im Stoff.

Corneille und Racine haben Stoff und Regel de Tri-Stil dem Altertum entnommen, sie haben die Regel de Tri des Aristoteles getreulich befolgt, folglich sind sie «Klassiker». Molière hat die antike Komödie zum Vorbild, er giebt seinen Personen griechische Namen, folglich ist er «Klassiker». Voltaire hat neben antiken Stoffen mit Vorliebe mittelalterliche behandelt, folglich ist er nur ein Dreiviertelsklassiker.

Hieraus können Sie erraten, warum es dem gottschedistischen Franzosen rein unmöglich ist, selbst beim besten Willen unsern großen Dichtern den Titel «Klassiker» zuzugestehen. Das denkbar größte Genie und die bewunderungswerteste Vollkommenheit mißt er ihnen bereitwillig bei, allein es fehlt das direkt Antikisirende, das er von jedem Klassiker verlangt. Das Stoff- und Formgebiet, in welchem sich unsere Dichter bewegen, erscheint ihm von vornherein als minderwertig und diesen vermeintlichen Minderwert vermag ihm kein Genie wettzumachen, genau wie unsern deutschen Gottschedianern die beste Posse niemals ein Lustspiel wert ist. Das ist der ursprüngliche Vollbegriff des Wortes «klassisch». Sie sehen, daß er Gottschedismus die Fülle enthält. Ob übrigens in unserem abgeschwächten Sprachgebrauch nicht dennoch Überbleibsel von Gottschedismus mitwandern, das wäre wohl einmal einer besonderen Untersuchung wert.

Die Nachteile des Gottschedismus nun kennen wir Alle aus der Literaturgeschichte und können sie neuerdings wieder an der Quelle studiren: Der Gottschedismus vereitelt die Urwüchsigkeit und die Tiefgründigkeit der Poesie. Weniger wohl wegen der Regeln, da sich mit jeder Regel leben läßt, wenn sie nur klar ist — als wegen der Geschmackstüftelei. Ein Genie erscheint den Zeitgenossen immer geschmacklos.

Allzuhäufig dagegen vergißt man die Verdienste und Vorzüge des Gottschedismus. Ich erlaube mir deshalb an diese zu erinnern: Der Gottschedismus erhöht auf Kosten des Ausnahmedichters die literarische Durchschnittsstufe, er verfeinert den Geschmack und rottet die Rohheit aus, — er schafft Stilgefühl und Sicherheit der Sprache; — er verhindert den pfuschenden Dilettantismus, lehrt das Volk reden und den Gebildeten schreiben, bietet der Kritik faßliche Handhaben, so daß in Frankreich das Tüchtige durchschnittlich in drei Monaten zur Geltung kommt, statt in fünfundzwanzig Jahren, wie in Deutschland; endlich: er befähigt die Nation zur geistigen Weltherrschaft. Denn nur was einfach, klar und glatt auftritt, imponirt dem Fremden.

Dem Gottschedismus verdankt Frankreich seine unversiegliche literarische Exportkraft. Überdies schützt der Gottschedismus, indem er über die gelehrte Universität eine literarische Akademie setzt, vor dem Alexandrinismus -- und das ist nicht sein kleinstes Verdienst." (Schluß folgt.)

Theater.

*** Wichtigere Schauspiel-Aufführungen. VIII.** Bringen wir unsern Bericht, wie gewohnt, in alphabetischer Reihenfolge nach den Verfassernamen, so haben wir diesmal mit einem sozialistischen Franzosen zu beginnen, mit Henri Becque, dessen Schauspiel „Die Raben" auf der Berliner Freien Bühne gegeben ward. „L'Argent, der Goldrausch, das ist das Leitmotiv der Komödie. Wie dieser Rausch, auf der Höhe einer kapitalistischen Epoche, maß- und rücksichtslos einherstürmt, wie die von ihm Befallenen, niemals befriedigt, immer aufs Neue dürstend, erbarmungslos über die wirtschaftlich Schwächeren hinwegschreiten, sich wie fressende Aasgeier über sie stürzen und an ihren Eingeweiden, ihrer Ehre, ihrer Seele zehren, wie Gesetz und Recht nach ihrem Willen gebeugt und geknetet werden, und wie die größten der Räuber triumphirend dann auf einen grausigen Totenkranz zurückblicken, das ist der Inhalt des Stückes." „Solange ein Individuum vollsaftig und wirtschaftlich kraftvoll dasteht, hat es Ruhe vor den Raben. «Hast Du viel, so wirst Du bald noch viel mehr dazubekommen; hast Du wenig, wird Dir auch noch das Wenige genommen.» Zeigt die wirtschaftliche Existenz des Individuums oder der Familie ein Leck, dann kommen die Raben zu Hauf und schleppen fort, was sie nur fortschleppen können." Es läßt sich manches an dem Werk tadeln: es ist haßerfüllte Tendenzdichtung, es zeigt mehr eine Reihe von Einzelbildern ohne eigentliche Handlung, als ein sich entwickelndes Werk, es ist nicht einmal in der Wirklichkeitstreue im Einzelnen immer recht überzeugend, auch ist mancherlei darin, z. B. das Geißeln des Anwalttums, für unsere Verhältnisse minder wichtig, als für die Frankreichs. Aber die Gefühle des Zorns und des Schmerzes, die das Stück erzeugt haben, sind echt, und echt ist trotz allem auch die dichterische Begabung des Verfassers ganz unzweifelhaft: sie erzwingt in Manchem auch rein dichterische Wirkungen, an die z. B. ein Dumas nie heranreicht — und wie viel haben wir von Dumas gehört, während ein Becque für Deutschland jetzt zum ersten Male auf die Bühne kommt!

Ein anderes französisches Stück ist Import weit leichterer Ware, — ein lustiges Vaudeville, das auch harmloser ist, als man vielleicht nach der Inhaltsandeutung glaubt: Boucherons „Miß Helyett", übersetzt von Genée. Die Miß ist auf einer Bergpartie, gestürzt, in „unpassender" Lage an einem Dornbusch hangen geblieben, ein junger Mann rettete die aus Schicklichkeitsgründen ohnmächtig Gewordene und zog sich dann diskret zurück: nun sucht sie ihn, denn wer ihr Strümpfchen gesehen hat, muß ihr Gatte werden. Aus diesem Suchen ergiebt sich allerhand Drolliges. Das Schlimmste in Boucherons anspruchslosem Ding ist mehr chocking als unsittlich und drängt sich nicht vor. Witz und gute Laune fehlen nicht.

Digitized by Google

„Der Geist einer absterbenden Literaturperiode weht mit seinem matten Hauch aus der letzten Novität des Burgtheaters," — so leitet die „Frf. Z." ihren Bericht über die Erstaufführung der „Dame in Schwarz" ein, eines neuen Lustspiels von Theodor Herzl und Hugo Wittmann. „Die höchsten Effekte werden dadurch hervorgebracht, daß Herr Goerrwitz sich zweimal aus dem Zimmer stiehlt, während Herr Solarius ihm einen Brief diktirt, und daß dieser das Verschwinden seines Hausfreundes erst nach einer langen Weile bemerkt. Ein anderes Mal fällt Frl. Liddy Scholl die Aufgabe zu, das Publikum dadurch zu erheitern, daß sie Herrn Goerrwitz, der sie liebt, in voller Fechtausrüstung mit Rappierstößen über die Bühne jagt. Und wieder ein anderes Mal muß der unvermeidliche Goerrwitz, der sich zu einem wohlthätigen Zweck bekleidet in den Rhein gestürzt hat, in einem sehr langen Kutschermantel auf die Bühne stolpern und in den ihm zu weiten und zu langen Kleidern des Malers Faßbinder seiner Liebsten ein Geständnis machen." Situationskomik ist ein schönes Ding, wenn etwas hinter den Situationen steckt. Wir haben aus den uns zugehenden Berichten nichts dergleichen erkennen können.

Echegaray hat nach dem mächtigen Eindruck des „Galleotto" keinen vollen Erfolg wieder in Deutschland errungen. In Wien gab man jetzt sein Werk «Lo sublime en lo vulgar», das Alexander Grawein unter dem Titel „Bernardo Montilla" für die deutsche Bühne allerdings so frei bearbeitet hat, daß man mehr von einer Nachdichtung, als von einer Übersetzung sprechen möchte. In Graweins Bearbeitung hatte das Werk einen entschiedenen Mißerfolg — die Art der Vorwürfe, die dagegen erhoben werden, läßt es aber sehr möglich erscheinen, daß dies nur zu kleinem Teile die Schuld Echegarays ist. „Hauptinhalt" des Stücks: ein betrogener Ehemann rettet seine Frau davor, die Geliebte eines Andern zu werden, schlägt sich mit diesem Andern, läßt ihn aber am Leben und verzeiht seiner Frau.

Das Werk eines Neulings, Hermann Fabers, brachte das Blumenthalsche Theater mit dem Schauspiel „Fortuna". J. Hart nennt den Verfasser „einen vollkommen fertigen Dilettanten" — es fehle durchaus an den Kennzeichen einer noch unkräftigen, aber doch vorhandenen künstlerischen Eigenart. „Faber gehört zu den Leuten, denen es ein Bedürfnis ist, die allerälteste Geschichte noch einmal zu erzählen. Ein Vater, der Bankerott macht, ein schlimmer Liebhaber, der einen Beutel mit 800,000 Mark in die Höhe hält und den braven Mann spielen will, doch nur, wenn er die Tochter zur Frau bekommt — eine verzweiflungsvolle Tochter, die mit Grabestönen dem Vater zuruft, daß sie ihn nicht retten kann, weil sie allzuinnig liebt — ein armer Staatsanwalt, der den Vater der Geliebten verhaften muß, usw., usw.: Faber kann wirklich nicht verlangen, daß wir uns durch diese zehntausend Mal erzählten Geschichten noch einmal spannen lassen sollen. Das «Was» und das «Wie» seines Kunstwerkes ist uns in gleicher Weise gleichgiltig."

Die Russen kommen jetzt häufiger auf die deutsche Bühne, aber bis jetzt glückt die Einbürgerung dieser Einwanderer noch nicht. Des Grafen Tolstoj „Früchte der Bildung", des Dichters einziges Lustspiel, wurde den Berlinern auf dem Residenztheater vorgeführt. „Es ist eine tolle Gesellschaft, die wir im Hause Swesdinjew kennen lernen. Da ist der Herr des Hauses, so zu sagen Herr, denn eigentlich führt seine Gattin das Szepter, der sich dem Spiritismus ergeben hat und der in seinem Hause mediumistische Experimente veranstaltet. Da ist seine nervöse Gattin Anna Pawlowna, welche mit ihrer Hysterie das ganze Haus mit Einschluß ihres Arztes zur Verzweiflung bringt und in ihrer freien Zeit, und sie hat nur freie Zeit, die Hygiene als Sport betreibt. Die Kinder sind der Eltern würdig: die Tochter eine Emanzipirte, der Sohn Wassili, genannt Wowo, ein Petersburger Gigerl und Sportfex, der sich mit der Veredelung der russischen Hunderasse «ernsthaft» beschäftigt. Darnach kann man sich schon einen Begriff von dem Kreise machen, der in diesem Hause verkehrt. Zu Swesdinjew kommen nun wegen eines Landkaufs drei Bauern. Auf sein Versprechen, ihnen das Land gegen eine festgesetzte Summe, die sie in Raten zahlen sollen, zu überlassen, haben sie einen Kontrakt aufgesetzt, den er unterzeichnen soll. Aber er weigert sich. Da bringt es Tanja, deren Bräutigam, der Diener Semjon, der Sohn eines der Bauern, als Medium benutzt wird, in einer spiritistischen Sitzung durch List dahin, daß Swesdinjew «auf Befehl des Geistes» unterzeichnet. Das ist die ganze Handlung." (Dtsch. Warte.) Also eine derbe Satire. „Sie reicht nicht an die Höhe der genialen Werke des Dichters," sagt Schönhoff dazu, „wiewohl sie mitunter an die derbkräftige Lustigkeit des Dänen Holberg erinnert und wiewohl in ihr im zweiten Akte, dem besten der Komödie, Töne von bezwingend mehmütigem Humor angeschlagen sind." — Auch von Turgenjew ward ein kleines, zweiaktiges Werk vorgeführt, „Das Gnadenbrot", das Zabel zu theatralischen Zwecken ebenso vergröbert hatte, wie s. Z. den „Raskolnikow". „Ein tieferer Gedanke liegt dem Werkchen nicht zu Grunde, auch war es offenbar für ein Berliner «Premièren-Publikum» zu thränenselig, zu derb in seinen Wirkungen und in seiner Erfindung."

Um von Wildenbruchs „auf allerhöchsten Befehl" auf dem Berliner Schauspielhause aufgeführtem neuesten Werke zu sprechen, wollen wir uns an den Bericht einer konservativen Zeitung halten, um politischer Voreingenommenheit ganz sicher auszuweichen, an den des „Deutschen Tageblattes". „Die Kunst hat keinen großen Gewinn erzielt, das wird auch durch die geräuschvollste Lebhaftigkeit, welche einzelnen Aktschlüssen folgte, nicht geändert. Was Wildenbruch in dem neuen Schauspiel geschaffen, eignet sich vortrefflich für Aufführungen an patriotischen Gedenktagen, zu Stiftungsfesten von Kriegervereinen und ähnlichen Anlässen eines dankbaren Pathos. Aber die keusche und strenge Muse wagt nicht, dergleichen in das goldene Buch der Literaturgeschichte zu heften. Tendenzdichtungen dieser Art verdienen gewiß die Anerkennung, welche edle, warmherzige Begeisterung für nationales Leben und Streben zu empfangen pflegt, der Orden der Ritter vom Geiste bleibt ihnen aber versagt. — Es sind sieben in ziemlich losem Zusammenhang aneinander gefügte Bilder, welche Wildenbruchs Schauspiel vorführt. Mit den beiden ersten hat der Dichter eine starke Probe auf die dankbare Erinnerung der Hörer gewagt. Die Phantasie war ihm nur karg und widerwillig zu Diensten und was schließlich zu Stande kam, floß nicht aus dem kastalischen Quell, es war verdünntes Wallensteinsches Lager-Bier, das in plumpen Humpen und mit wüstem Lärm gereicht wurde. Geschont wird überhaupt nicht viel in dieser erbarmungslosen Dichtung, der letzte Hauch von Mann und Roß muß daran, und am Ende lassen die Künstler oben und die Hörer unten die Köpfe hängen. Die Kunst ist lang. — «Der neue Herr», dessen Auftreten dargestellt werden soll, ist Friedrich Wilhelm, der Große Kurfürst. Gewiß ist die wundersame Befruchtung des zertretenen märkischen Landes durch den schöpferischen Genius seines jungen Fürsten ein reizvoller Vorwurf für den Poeten. Ein Fürst ohne Land, mit einem Stecken und einer Schleuder, trat Kurfürst Friedrich Wilhelm ein in das geschändete deutsche Leben. Die matten Hände seines Vaters waren nicht stark genug, das kleine

Digitized by Google

Schiff durch den brausenden Weltensturm des deutschen Krieges zu steuern. Aus armseligen Trümmern schuf der junge Fürst die Grundsteine einer neuen Großmacht, zum ersten Male wehte der frische Luftzug des bewußten politischen Willens durch die verwüsteten brandenburgischen Lande, und straff und kräftig ward jeder Muskel des Volks zur Arbeit angespannt. Dieses große Schauspiel der Geschichte wollte Wildenbruch in sein Drama fassen, es ist ihm — soviel sei heute gesagt — nicht gelungen. In zwei Bildern atmet der Geist der Geschichte ohne Gleichen, hier krönt des Dichters Wollen ein fast vollkommenes Gelingen — es sind die Szenen, da der Kurfürst über den Fürsten Schwarzenberg fürchterliche Musterung hält. Aber sonst geht die Schöpfung wenig über das Mittelmaß der historischen Etuden-Poesie hinaus, unsagbar viel Worte und geschwollene Tiraden, aber wenig Seele." Es kann nicht verheimlicht werden, daß in anderen Blättern auch die hier gelobten Szenen noch als hohl und nur theatralisch wirksam hingestellt werden.

Musik.

* Den **deutschen Männergesangs-Vereinen** liest K. Goepfart in der „N. Z. f. M." (2) in recht offenherziger Weise den Text. Nach einer Einleitung und einem geschichtlichen Rückblicke fährt er fort:

„Die großen Vereine sind schon mehr Konzertinstitute, während die kleinen vegetiren und noch kleinere ein stellenweise recht schweres, kümmerliches Dasein führen. Setzen wir nun die Sonde an und untersuchen die vielen wunden Stellen, so stoßen wir zuerst auf die «Zeit»-frage. Die Zeit, diese Allherrscherin, soll an Allem Schuld sein. Etwas Wahres ist ja an dieser Behauptung. Wie viel Kunst wird nicht unnütz vergeudet, ohne Wirkung, weil es an Zeit zu Proben usw. gefehlt hat. Alle Kunst ist Luxus. (?)

Und immer Zeit zu haben, ist ein ungeheurer Luxus in unserer, alle Zeit so teuer schätzenden Gegenwart. Dazu kommt noch der alle Jahre sich mehr und mehr zuspitzende Kampf ums Dasein, in welchem in kurzer Zeit eine Menge Volkskraft aufgebraucht wird. Dies alles und dazu noch eine Menge kleiner Familien- und Berufshindernisse hemmen störend den Verlauf der Proben und Aufführungen wohl jedes Vereines.

Viele Vereine würden jedoch besser gestellt sein und andere Leistungen bringen können, wenn das Grundübel nicht tiefer, in ihrer mangelhaften Konstitution läge. Nach langjähriger Erfahrung teile ich die Männergesangvereine in folgende Ordnung: Große Konzertvereine, mittlere Unterhaltungsvereine und Doppelquartette oder Rauch- und Spielgesangvereine.

Einen oder mehrere dieser Gattung findet man wohl überall. Die verschiedenen «Kasten» der modernen Gesellschaft begünstigen nur allzusehr die oben angeführte Gliederung. Höchstens in den großen Vereinen ist es noch möglich, Vertreter verschiedener Stände gemischt zu finden, die mittleren, minderen und niederen Stände sind ganz und gar im Kastengeist versumpft. Wie es in den Proben und Aufführungen bei derlei Vereinen zugeht, ist meinen Lesern wohl zur Genüge bekannt. Es sollte kein Verein sich einfallen lassen, seine Mitglieder «unterhalten» zu wollen, der nicht einige strenge Jahre hindurch ein tüchtiger Schul- und Übungsverein gewesen ist. Wir finden es ganz natürlich, daß Reiter und Ruderer sich vor ihren Festen üben, stählen, trainiren, machen aber keinen Gebrauch von der Übertragung dieses Prinzips in das Gesangsfach. Wir verlangen, daß jeder Bühnensänger und jede -sängerin vorher: 1) die Stimme bildet und tüchtig macht, mit Ausdauer rein und schön zu singen; 2) ein umfassendes Repertoire studirt und 3) die Stimme in immerwährender Schulung und steigender Leistungsfähigkeit erhält. Wie sieht es nun beim Vereinssänger damit aus? Von Stimmbildung zu geschweigen, von Gehör desgleichen, ein Repertoire von Chören? Ja prosit! Schulung und gesteigerte Leistungsfähigkeit? Selten vorhanden, noch weniger der gute Wille dazu. Ich sehe noch heute das lange Gesicht meines seligen Vorstandes, als ich ihm s. Z. dergleichen «Raritäten» anpries! «Ja, was denken Sie, das geht bei uns nicht; unsere Passiven müssen Unterhaltung haben, immer viel Neues, Komisches, Operetten und dergleichen schöne Sachen (d. h. Unsinn). Mit Lernen und Steigern der Leistungsfähigkeit halten wir uns nicht auf, nein, nur Komisches, Unterhaltendes, da können Sie sich beliebt machen usw.» Der «Unterhaltungsverein», das ist einer dieser bösen Krebsschäden an der Wurzel der Gesangvereine der Gegenwart. Ich kenne Vereine, große Vereine, die ein volles Vierteljahr diesem «blühenden Blödsinn» preisgeben, das andere Viertel wird in gleicher Weise versumpft, so geht das Halbjahr dahin, ohne daß Etwas geleistet wurde. Die Proben können nichts nützen, wenn die Zeit zum Studiren von «Unterhaltungsgesang» verwendet werden muß. Ein Übungsabend wenigstens in der Woche sollte in jedem Verein strengsten Studien gewidmet sein, wenn sonst die Leitung und die Mitglieder die Sache ernster nehmen und nichts als nahezu «Kinderei» betreiben. Ein weiterer Punkt ist die Aufnahme neuer Sänger, oder vielmehr Herren, die mit singen lernen wollen, in den Verband der alten Sänger.

Selbst die kleinsten Genossenschaften sollten hier das Prinzip der großen Vereine innehalten und eine Vorschule für diese angehenden «Sangesbrüder» einrichten. Erst, nachdem diese ein Lied oder auch nur eine einzelne Stimme in der Vorschule tüchtig mit Fleiß gelernt und auch textlich gut inne haben, sollte denselben gestattet sein, dasselbe Lied mit im Chor zu singen. Sodann müßte der Übertritt, je nach Begabung, nach und nach erfolgen.

Ich bin der festen Überzeugung, daß jeder Dirigent sich gern dieser kleinen Mühe unterziehen wird, denn er weiß, daß gerade unter diesen «Neuen» seine meisten «Brummer» stecken, und annoch zu suchen sind. Von der ebenfalls viel verbreiteten Unsitte des ohne Kenntnis der Schlüssel und Noten Singens, will ich gar nicht reden, denn dann müßten eine Unzahl Vereine das Buch zumachen und überhaupt nicht mehr singen. Es giebt ja eine Menge alter Sänger, die ohne Kenntnis der Noten besser singen, als mancher «Notenkenner» — aber leider nur ihre sogenannten «schönen alten Lieder», mit jedem neuen Chor beginnt der alte, unendliche Jammer des Einpaukens aufs Neue. Jeder Verein sollte zum Gesetz machen, daß kein «Neuer» aufgenommen werde, ohne gehörig absolvirte Vorschule, wo ihm Gelegenheit genug geboten wird, sich nach jeder Richtung hin in seiner betreffenden Stimme zum Chorsingen vorzubereiten.

Digitized by Google

Die traurigste Existenz führen doch wohl die sogenannten «Doppelquartette», oder «Gesellschaftsgesangvereine», d. h. Gesangvereine, welche aus Mitgliedern einer geschlossenen Gesellschaft bestehen. Gewöhnlich thut die betreffende Gesellschaft gar nichts für ihren «Verein», und wenn der Dirigent nicht besonders tüchtig und fleißig ist, so ist ein traumhaftes Vegetiren das wenig beneidenswerte Loos all dieser Genossenschaften auf dem Gebiet des Männergesanges. Das Beste wäre, all diese «Doppelquartettchen» und gleiche Minoritäten ballten sich zusammen zu einem großen Ganzen, oder schlössen sich einem schon bestehenden guten Chor an. Thun sie das nicht freiwillig, so kommt dereinst die Zeit, die ihnen allen gezwungen dieselben Wege weist, oder ihren Untergang herbeiführt, und Beides dürfte ein Segen sein, denn solches Unkraut giebt's im großen Deutschen Reich nur allzuviel, und weniger wäre auch hier sehr zu wünschen.

Im Soloquartett des Familiengesanges liegt einzig die Zukunft des Männergesanges. Wem käme hierbei nicht sofort das herrliche Bild ins Gedächtnis: «J. S. Bach hält Morgenandacht im Kreise der Seinigen?» Dies war auch schon eine Art Vorschule für den Chorgesang, und die jungen «Bäche» hatten es kraft ihres genialen spiritus familiaris noch lange nicht so nötig, wie unsere heutigen angehenden «Sangesschüler». Die Blüte des Männergesanges ist noch lange nicht vorüber, — im Gegenteil, wir hoffen stark, daß sie noch einmal zu uns komme. Aber etwas so Köstliches fällt nicht über Nacht vom Himmel auf die Erde, nein, o nein, das wird noch viele Tropfen Tinte und Schweiß kosten, aber wenn nur Leiter und Vorstände, Direktoren und Präsidien fest angreifen und wacker mithelfen wollten, so würden sie sich wundern, wie weit man es mit einigem guten Willen und Fleiß bringen kann. Aber zuerst muß was gelernt werden. Darum noch einmal, Ihr Sänger, gedenkt der eisernen Ausdauer der sportsmen auf allen den Sport betreffenden Gebieten, nehmt Euch ein Beispiel am deutschen Turner, der zu allerletzt an die «Unterhaltung» denkt und zuerst an die Übung und ein immerwährendes Stählen seiner Kräfte. Unterhaltungsvereine weg! Schul- und Übungsvereine her! Dann gehört dem deutschen Männergesang die Zukunft. Er möge blühen."

* Über den Begriff **„Musikalisch".** (Schluß.)

Die Sprache der Musik ist also eine abstrakte Sprache, die eine Welt für sich bildet und mit der Wirklichkeit des Erfahrungslebens nichts gemein hat. Für eine solche Sprache in ihren mannigfachen subjektiven Schattirungen ist der Mensch nicht in gleicher Weise beanlagt, und so erklärt sich die merkwürdige, ja die bedauernswerte Thatsache, daß der Eine für diese Sprache taub ist, der Andere sie wie aus angeborener Anlage fertig spricht. Das Organ für die Erscheinungen des wirklichen Lebens ist Allen im Großen und Ganzen gleich gegeben, dasjenige für die der Musik nicht. Der Mensch mit musikalischen Durchschnitts-Anlagen leidet, während er ahnt, daß es drüben, jenseits seiner organischen Fähigkeiten, noch eine Welt des schönsten Scheins giebt, unter dem unglücklichen Bewußtsein, daß ihm diese Welt für immer verschlossen bleiben wird. Gar ungleich hat die Gottheit die Fähigkeiten verteilt, und auch ein sozialistischer Staat vermöchte hierin nichts zu ändern. Mit allen Mitteln, die dem Gebildeten zu Gebote stehen, sucht der Mensch den Schleier zu zerreißen, der für ihn vor den Geheimnissen jener schönen Welt sich niedersenkt. Er glaubt beim Erfassen eines Rhythmus, einer Melodie schon die ganze Musik erfaßt zu haben; in dem Wahne befangen, die Musik könne oder wolle darstellen, wie die ihm vertraute Poesie und bildende Kunst, sucht er nach Anhaltspunkten für die vermeintlichen Vorlagen aus dem wirklichen Leben, er will alle Musik zu dem machen, was nur eine Ausgeburt derselben ist, zu Programmmusik. Wozu macht er es sich so schwer? Lieber glaube er, die Musik wolle überhaupt nicht darstellen und das Tonwerk sei nur ein Spiel, eine bunte Architektonik harmonischer Verhältnisse — er würde dann dem Wesen der Musik doch noch näher kommen.

Die Folge davon? Niemals wird ein musikalisches Kunstwerk auf der Höhe moderner Technik, niemals wird z. B. Wagners «Tristan» in breiten Schichten des Volkes Verständnis, noch viel weniger Sympathie finden. Was hier durch die Fülle seiner ausgebildeten Abstraktionen als das höchste Kunstprodukt bezeichnet werden muß, das die menschenwürdigste aller Künste je hervorgebracht; was für den Sterblichen glücklicher musikalischer Anlagen ein verehrungswertes Ideal bildet, das kann auf das Durchschnittspublikum nur in seinen großen, packenden Zügen, in seinem poetischen Inhalt wirken, der Reichtum seiner musikalischen Welt wird ihm unverständlich bleiben. Und so ist die Kluft da, die unüberbrückbare. Was dem Volke stets behagen wird, das primitive Lied und der Tanz, das kann vor dem Richterstuhl der höchsten Kritik nicht den Kranz vollendetster Kunstleistung erhalten, und was diesen erhält, bleibt vor dem Volke verschlossen. Das ist das tragische Unglück der Musik, der seelenvollsten aller Künste. Sie ist in ihrer reinsten Schönheit nur für die Auserwählten da. Drum möge so Mancher, der sich berufen fühlt, musikalisch zu urteilen und doch nicht unter diese Auserwählten zählt, bedenken, daß auch ihm die Natur das schöne Organ versagt hat. Die Kluft ist da und Jeder bescheide sich nach seinen Anlagen, der exklusiven Musik Verständnis entgegenzubringen, ganz nur erlernen läßt sich wohl das Klavierspiel, aber nicht die Sprache der Musik selbst."

In mancher Beziehung können wir dem Herrn Verfasser nicht folgen. Er irrt z. B., glauben wir, recht sehr darin, daß er das Verständnis der andern Künste für allgemeiner hält, als das der Musik — es beruht auf anderen, aber ganz gewiß nicht häufigeren Voraussetzungen. Was die Meisten an Dichtungen und Werken der bildenden Kunst interessirt, ist zumeist nur der behandelte Stoff: die, denen die eigentliche, die „innere" Kunst aus solchen Werken aufgeht, das Wie, die Gestaltung durch die schöpferische Persönlichkeit, sind unter den Kunstbewunderern, die ein Werk umschwärmen, auch hier so selten, wie weiße Vögel im Krähenschwarm oder wie die tief Genießenden unter den Zuhörern beim Tristan.

Bildende Künste.

* Über die **jüngeren Münchener Landschaftsmaler**

Digitized by Google

geht uns die folgende kurz orientirende Bemerkung aus Künstlerkreisen zu. Sie knüpft an die Berichte Momme Nissens für den „Kunstwart“ an, deren sich unsere Leser erinnern, und bezeichnet zunächst diesen Maler selbst als Einen, der auch als Maler ein Wegweiser zu neuen Bahnen sei. „Es ist das Verdienst Momme Nissens, in Gemeinschaft mit den ihm verwandten Skandinaviern uns gezeigt zu haben, daß die naturalistischen Flegeljahre in der Malerei überwunden sind.“

Neben ihm, schreibt unser Gewährsmann weiter, könnte man unter den Deutschen noch Otto Reiniger erwähnen. Dieser ist keineswegs erschöpfend gekennzeichnet, wenn man ihn einen Impressionisten nennt. Er geht in seinen Bildern über die französischen Impressionisten hinaus, ganz ebenso wie unter den Skandinaviern ein Thaulow über sie hinausgeht. Es sind in ihnen mit Empfindungstiefe Zustände malerisch erfaßt, die sich, wie man glauben sollte, der malerischen Darstellung entziehen. Reiniger war eine Zeitlang Schüler von Wenglein, zu dem er sich jetzt doch beinahe antipodisch verhält. Die Thatsache, daß er in einer bestimmten Phase seiner künstlerischen Entwicklung sich zu Wenglein hingezogen fühlte, läßt gewisse Beziehungen erkennen zwischen älteren und neueren Richtungen der intimen Malerei.

Der Hauptvertreter der älteren Richtung ist ja Wenglein. Er knüpft nicht nur als Schüler Liers, sondern auch durch unmittelbare Einflüsse, die er erfahren, an die älteren französischen Intimisten an, geht aber auf dem von ihnen betretenen Weg nicht weiter, sondern verwertet ihre Errungenschaften (die Feinheiten des Tons, die sie im intimen Verkehr mit der Natur gefunden) und bildet sich aus diesen und aus eigenen Elementen, die mehr nach der Richtung des Zeichnerischen liegen, einen Stil.

Eine jüngere Richtung, die aber immer noch gebunden erscheint, spricht sich am bestimmtesten aus in F. Baer und B. Buttersack. Fritz Baer hat nach der Seite der Tonempfindung hin eine bedeutende Begabung, es fehlen ihm aber starkes Formgefühl und strenge Schulung, er wird ohne Hingabe an ein ernstes Naturstudium zum Manieristen des Impressionismus werden. Der Baischschüler Buttersack, der wie die beiden Vorgenannten auf dem Boden der Lierschule steht, zeigt schon Fortschrittselemente im Sinne eines gesunden Naturalismus, sein geistiger Gehalt ist aber zu gering, als daß man bedeutende Anregungen von ihm erwarten könnte.

Die übrigen nennenswerten Landschaftsmaler knüpfen entweder wie P. P. Müller und Kubierschky nicht an Münchener Traditionen an, oder sie weisen, wie Ludwig Willroider, mehr zurück als vorwärts. Von der Gruppe der Letzteren muß ich indessen den trefflichen L. Neubert ausscheiden, der, wie es scheint, eine Regeneration durchgemacht hat und in seinen neuesten Werken wieder wunderbar frisch wirkt. Er bildet so, wie er sich jetzt uns darstellt, ein Mittelglied zwischen Baer und Wenglein.

Die Schule Wengleins als Fortsetzung der Lierschule ist die Hauptvertreterin der Münchener Landschaftsmalerei. Sie verfügt über ein großes Heer von Adepten. Ich wähle absichtlich dieses Wort, weil es teilweise auch in seiner wörtlichen Anwendung zutrifft. An Persönlichkeiten freilich ist die Schule sehr arm. Die virtuose Technik Wengleins, die als Ausdruck einer starken Eigenart bei ihm immer noch künstlerisch ist, ihn selbst aber schon an die Grenzen der Manier hinführt, wird bei seinen Schülern und Nachahmern unleidlich. In ihrer höchsten Ausbildung, als leere und inhaltlose Schablone, zeigen sie, jedes frischen Naturgefühls bar, Fink und E. Schleich. Nur unter den jüngsten Angehörigen haben einige kräftige Individualitäten sich zu erfreulicher Selbständigkeit durchgerungen.

Vermischtes.

* **„Unser Zimmer“** heißt ein ganz trefflicher Aufsatz, den unser Mitarbeiter Hans Schliepmann in der „Tägl. Rundschau“ (36) veröffentlicht und durch die er auch unsere Leser erfreuen möge. Sie werden nicht meinen, Schliepmann sei doch etwas zu „nervös“ in seinem Empfinden gegen allerlei Modisches — sie werden mit uns glauben, man könnte mit mehr Recht uns Heutigen Abstumpfung der natürlichen Feinfühligkeit nach der Seite des Künstlerischen hin zusprechen. Die Überreiztheit in anderen Dingen rächt sich durch Ermattung hier. So gefällt uns denn an Schliepmanns Ausführungen besonders gerade der geringe Einfluß, den er allerhand Theorien und der große, den er jenem „gesunden Menschengefühl“ vergönnte, das, unangekränkelt von der Bläße der Theorien, in Dingen der Schönheit das letzte Wort zu sprechen hat.

„Wandten sich meine früheren Ausführungen vornehmlich an den Architekten und dann an den Bauherrn, so möchte ich diesmal zu den Bewohnern selbst sprechen. Wiederum habe ich dabei hauptsächlich unseren gebildeten Mittelstand im Auge. Dem Reichen ersetzt entweder Tapezierer und Architekt das Denken, und für seinen verwöhnten Gaumen hetzen sich die Modelieferanten um neue Schnurrpfeifereien ab, denen mit der Ästhetik nicht nachzukommen ist, — oder sein künstlerisches Feingefühl ist durch keine wirtschaftlichen Rücksichten am Schaffen behindert. Es gilt aber vor Allem, Kunst, mindestens das Gefühl für Kunst, zu den Geringeren zu tragen, zum eigentlichen Volke, zu Leuten, „die sich einzurichten haben“ — in beiden Bedeutungen hier.

Meist gehört diesen das Haus selbst nicht an, in dem sie wohnen; die Zimmer sind vom Architekten mehr oder weniger nach der Schablone für „Mietskästen“ hergestellt; über Himmelsrichtung, Raumfolge und -größe ist bereits bestimmt worden.

Selbst die Tapeten und die Deckenbemalung findet man vor — und was für welche! Unsere Augen sind zu Dickhäutern erzogen; würden die schreienden Riesenblumenmuster neuesten Stils auf unsere Ohren wirken, so hielten wir's nicht fünf Minuten in diesen Räumen aus. Für den, der sehen gelernt, giebt's da nur zwei Radikalmittel, die freilich Geld kosten und den gebildeten Haustyrannen wahrscheinlich obenein beleidigen. Überkleben mit einem möglichst neutralen altmodischen guten stilisirten Muster oder noch besser Überstreichen mit Ölfarbe. Werden bei letzterer Arbeit nur die Flächen mit andersfarbigen Linien abgesetzt, wird ein ruhig sich abhebender schablonirter Fries unter der Decke angebracht, so ist unter allen Umständen das Beste erreicht. Denn jede größere Tapetenfläche — nur bei reicheren Zimmern kann die Wand durch Sockel und senkrechte Teilungen angenehm zerlegt werden — erregt schließlich durch den eintönigen Rhythmus der Wiederholung des Musters, zumal wenn dies lebhaft ist und in deutliche Abschnitte zerfällt, ein Gefühl des Zwanges und der Öde zugleich, das sich bis zum Entsetzen steigern kann. Jeder, der einmal im Fieber die Tapetenblumen rasend ge-

Digitized by Google

zählt, weiß, daß der eintönige Rhythmus dann wie taktmäßiger Keulenschlag auf das Hirn fällt. Daß Tapeten «feiner» seien, ist einfach ein Aberglaube. Ein Stoffüberzug auf der Wand ist freilich nötig, um das Abbröckeln des Mörtels bei jedem Nageleinschlagen zu vermeiden; wer aber seines Geschmacks nicht sehr sicher ist, zumal der Hauswirt, der nach jedem Steigerungsschraubenzug neue Mieter erwarten kann, sollte bei einfacherer, jedoch nicht ganz ärmlicher Ausstattung — die Schundtapeten sind billiger — Ölfarbenanstrich wählen. Dies sollte namentlich aber stets aus gesundheitlichen Rücksichten für die Schlafzimmer geschehen, um die Wände öfters naß abwaschen zu können.

Ein weiterer Aberglaube ist der spiegelglatte Parkett-Fußboden. Daß seine Musterung gefällig wirkt, muß zugestanden werden; daß er nicht gewaschen werden kann, ist aber ein verhängnisvoller Übelstand, und daß man eine künstliche Eisbahn für wohnlich hält, ist doch nur unter der Suggestion möglich, daß das «fein» sei. Nebenbei bemerkt: man kann der Menschheit als gemütlicher Dutzendmensch keinen besseren Dienst erweisen, als wenn man Alles, was für fein in Anführungsstrichen gilt, von Grund der Seele aus verachtet, denn nur so kann die Tyrannei des gemüts- und individualitätslosen Vorurteils gebrochen werden.

Das Parkett gehört in den Tanzsaal; in die Wohnung, wenn's sein kann, der Teppich — aber der ausklopfbare! Der sogenannte Wiener Stabfußboden ist für Räume mittlerer Ausstattung vortrefflich geeignet, der deckend gestrichene Dielenfußboden dagegen eine Barbarei, die auch ganz die Höhe unserer Kultur zeigt. Eine große Zukunft hat unzweifelhaft der Linoleumbelag, der sich höchst angenehm begehen, leicht und gründlich reinigen läßt, den Schall dämpft, und dessen angenehmer Naturton sich durch aufgedruckte Muster — die bisherigen sind freilich noch etwas grell — in der ästhetischen Wirkung noch erheblich steigern läßt. Nur ist der durchdringende Ölgeruch im Anfange noch außerordentlich störend.

Wieder ein weiterer Aberglaube ist die Notwendigkeit der Stuckgesimse und Rosetten an den Decken. Ein scharfe Kante zwischen Wand und Decke wirkt freilich sehr hart; ist sie aber in möglichst großem Viertelkreise ausgerundet, so ist zehn gegen eins zu wetten, daß eine stilistisch richtige Bemalung dieser Voute den Innenraum weit besser bezeichnet, weit harmonischer macht, als das Stuckgekröse — namentlich das neuerdings übliche, Rokoko geschimpfte, dessen Wiederkehr im Muster fast überall nach den Zimmerabmessungen regellos zusammengeschnitten werden muß. Will man die Wirkung steigern, so begrenze man die gemalte Voute beiderseits mit zarten Profilen, die jeden Anklang an Außenarchitektur vermeiden.

Da ist freilich gut reden: «Ja, das wird aber verlangt», sagt der Bauherr — und, unter die Stumpfsinnigkeit gebeugt, habe auch ich natürlich die modernen Stuckvouten aufschrauben lassen müssen! Wenn sie dann aber nur maßvoll bleiben! Aber da wird sogar ein korinthisches Kranzgesims oder ein romanischer Rundbogenfries in Gips gebildet, damit nur ja «Architektur» in den Raum kommt, dieselbe Architektur, die sich dann wieder bei Öfen und Thüren, ja bei den Möbeln zeigen soll. Ich meine damit jene Gliederungen, welche Motive der Außenarchitektur, bis zur Nippesgröße verkrüppelt, zur Wiedergabe bringen, Motive, welche hauptsächlich die besonderen statischen Beziehungen, das Verhältnis von Stütze und Last, von Verknüpfung und Krönung zum Ausdruck bringen, namentlich also Säulen, Hermen, Konsolen, Tempelkranzgesimse, Verdachungen, Giebel.

Es ist das eine Erscheinung, die in allgemein ästhetischer Beziehung eine kurze Abschweifung verdient. Vor einiger Zeit hat Herr Wilhelm von Lübke, dessen Kunstwohlredenheit uns jetzt im Allgemeinen schon anmutet, als ob wir einem der berühmten ausgestorbenen australischen Kiwi begegneten, in einer Betrachtung in der «National-Zeitung» die einmal sehr treffende Bemerkung gemacht, daß unsere heutige Architektur sich durch Aufnahme aller möglichen Kunstgewerbeformen zerfasere, verkleinliche und überlade. Das blühende Kunstgewerbe beinflußt die Architektur mehr als wünschenswert. Durchaus richtig. In unserer Stuckarchitektur geht das bis zum Widerwärtigen.

Aber Lübke hätte auch gleich erwähnen sollen, daß hier nur die Sekundärerscheinung, der Rückschlag einer viel schwereren Krankheit vorliegt, der Beeinflussung des Kunstgewerbes durch die Architektur! Der gesunden Antike, dem naiven Orient ist es niemals eingefallen, die Formen von Gerät und Bauwerk durcheinander zu werfen. Nur wo es sich um Symbolisirungen handelt, die außerhalb der notwendigen künstlerischen Bildungsgesetze liegen, ahmt das Kunstgewerbe Architekturformen nach, beispielsweise wenn ein ägyptischer Sarkophag, wie der des Mencheres, als Wohnug des Leichnams einem Hause ähnlich gestaltet wird. Erst in den Verfallzeiten begann man Freude an den Atrappen zu haben, wie beispielsweise ein als römisches Kastrum ausgebildeter Wärmapparat im Berliner Museum zeigt. Dann aber nahm das Mittelalter, zunächst auch durch rituelle Symbolik bei den Heiligenschreinen, in der romanischen Entwickelung, die Architektur in das Kunstgewerbe hinüber. Aber erst die Gotik zwängte alle Kunstthätigkeit fast ausnahmslos in ihr straffes Strukturſystem. Aber weil dieses System auf einer unerbittlich logischen Konstruktion begründet war, hatte sie noch das meiste Recht, auch auf die Kleinkunst ihre Gesetze anzuwenden, zumal die Gesetze eines optischen Maßstabes für ihre Anschauung nicht vorhanden waren. Die Krabben der höchsten Turmfialen wurden kaum wesentlich anders behandelt, als die an einem Bronzeleuchter. Trotzdem führt diese Kunstweise die Vermischung noch nicht so weit wie die Renaissance. Die Überlieferung gotischer Bildungsweise lag noch vor. Nun kam eine Welt neu scheinender Formen, denen sich die reichbegabten Meister mit naivster Freude kritiklos hingaben. So erschienen denn Säulen und Pfeiler, Bogenstellungen und Gesimse, Tabernakel und Verdachungen an Truhen und Schränken.

Erst als die Bauweise, welche Stütze und Last vornehmlich ins Auge faßt, der Gerüststil, durch den Rahmenstil des Rokokos abgelöst wurde, verschwand diese Beeinflussung auf einige Zeit. So kommt es denn auch, daß die Leistungen des Rokokos in Bezug auf Hausrat ebenso ursprüngliche wie tadellose geworden sind, wobei dann freilich sogleich ganz wie

Digitized by Google

jetzt ein Rückschlag auf die Architektur erkennbar wird. Mit der zweiten Wiederkehr der Antike verschwand aber diese letzte Blüte selbständigen Kunstgewerbes. Was in der ersten Renaissance naives Formengefallen war, wurde in der zweiten inneres Verständnis der antiken Kunstgesetze, das aber sehr bald, namentlich durch des genialen Boettichers grasse ästhetische Einseitigkeiten, in ledernes Regelwesen ausartete. Und wieder ging die Aufsuchung der antiken Bauformen derjenigen der Gerätformen zeitlich und umfänglich so voran, daß der von Pilastern eingefaßte, mit einem Tempeldach gekrönte Schrank wieder für das einzig richtige Gerätkunstwerk galt.

Seit jener Zeit von vor zwanzig Jahren sind nun bekanntlich alle Stilarten nochmals wiedergekäut worden, ohne daß wir dabei rechten neuen Nährsaft herausgeholt hätten. Die Kunst ist dabei Lippenwerk geworden und muß erst ganz allmählich wieder Herzenswerk werden.

Was ich hier über die Bildungsgesetze des Gerätes nur eben andeuten konnte, findet nun aber für unseren Hausrat unmittelbare Anwendung. Es gilt zunächst nur, sich von der einseitigen Überlieferung freizumachen und möglichst voraussetzungslos zu schaffen, aus dem ganzen Gebiet der gewerblichen Kunst aller Kulturnationen zu lernen, aber nichts nachzubilden, sondern es durch geistigen Stoffwechsel in uns zu organisch Neuem umzubilden. Einige dahinzielende Andeutungen habe ich früher gelegentlich der Besprechung «Billige Möbel» gegeben (vgl. Kw. III, 19), auf welchen Hinweis ich mich hier umsomehr beschränken kann, als ja die Formgebung des Hausrates doch beim Fabrikanten oder Zeichner liegt, während das Publikum einfach kauft. Aber man sollte doch mit Auswahl kaufen, sich nicht mit der frechen Redensart ein Armutszeugnis für die eigene Urteilskraft ausstellen lassen: «Ja, das wird aber jetzt durchweg gekauft!» Wer dann zugreift, mag sich nur überzeugt halten, daß seine knechtschaffene Seele der geistigen Entwickelung der ganzen Nation einen rechtschaffenen Eselstritt versetzt hat. Denn unter den heutigen Produktionsverhältnissen kann doch nur durch nachdrücklich Gutes erheischende Käufer ein Druck auf die Fabrikanten ausgeübt werden. Ich möchte die Firma sehen, sei sie noch so groß, die bei der zweihundertsten Anfrage: Haben Sie das und das? bei genauester, bestimmtester Beschreibung nicht die Notwendigkeit fühlte, «den Artikel zu führen», wenn auch die ersten fünfzig Fragesteller mit einem achselzuckenden Grinsen des aufs Moderne dressirten Kommis abgefertigt sind. Man vergesse nicht, daß hier durch das lächerliche »Geniren» dem Durchschnittsmenschen thätsächlich die einzige Möglichkeit genommen wird, auch seinen Intelligenzvorrat dem Geistesschatz der Nation dienstbar zu machen. Gegenüber dem Aufschwätzen der Verkäufer wird Höflichkeit Sünde, Grobheit Tugend — vorausgesetzt, daß man mit einer eigenen Meinung aufzuwarten hat.

Und so fordere man soliden, einfachen und doch stilgerechten Hausrat: nur wenige Jahre, und er wird vorhanden sein.

Freilich: stilgerecht! Die unselige Stilverwirrung! Ich kann keine neue Abhandlung über Stil schreiben wollen und muß mich begnügen, diesmal zu sagen: Stilgerecht sind diejenigen Geräte, bei denen dem Zweck und dem Werkstoffe nirgend Gewalt angethan erscheint. Stilgerecht ist aber nicht, was einmal im Jahre so und so von einem mehr oder minder geschickten Meister gemacht worden ist. Und deshalb ist die «Stilechtheit» die ärgste aller Aberglaubensforderungen.

Aber ich fürchte, daß ich dadurch die Verwirrung nur noch vergrößere. Wird doch von anderer und «berufener» Seite wieder gepredigt, daß die Zusammenstellung von Gerät aus allen Jahrhunderten eine grenzenlose Barbarei sei, daß man wenigstens eine Stileinheit wahren müsse — so z. B. in einem außerordentlich lesens- und beherzigenswerten Aufsatz von Robert Ilg in der «Frankfurter Zeitung»: «Vom modernen Kunstbazillus» (vgl. Kw. IV, 7). Das Publikum, in seiner Ehrfurcht vor dem Einpaukbaren, versteht darunter Werke derselben Zeitepoche, desselben historischen Stils. Wer aber nur hierin das Wahre erblickt, wird von assoziativen Vorstellungen sicherlich mehr beeinflußt, als von freiem ästhetischen Feingefühl. Es kommt nur darauf an, daß man nicht Gegenstände nebeneinander setzt, deren Wirkungen sich gegenseitig aufheben. Japanische Bambussachen gehen mit gotischem Gerät ebenso gut zusammen wie Rokoko mit orientalischen Töpferwaren, weil die Bildungsgesetze sich vielfach berühren. Und je weniger sklavisch stilecht das einzelne Gerät ist, desto besser fügt es sich in einem modernen Zimmer zu den übrigen. Nicht mit einander vereinbar sind nur solche Gegenstände, deren Farben einen Mißklang geben, die ausgesprochen entgegengesetzte Richtungen betonen: z. B. ein steiler gotischer Lehnstuhl und ein niedriges orientalisches Lotterbett, und deren Bildungsgesetze aus ganz entgegengesetzten geistigen Strömungen entsprungen sind, wie die mittelalterliche Kunst aus der strengen Konstruktion und im Gegensatz dazu das Rokoko aus fesselloser Phantasie. Die meist noch üblichen Formen der Hochrenaissance mit Übergang ins Barock sind in dieser Hinsicht nahezu die duldsamsten.

Dies aber nur für die Ängstlichen; wer seinem Gefühl vertraut, wird schon von selbst zu freieren Anschauungen gelangen. Freilich, ein Museum aus seinem Zimmer zu machen, hat auch wieder nur dann einen Reiz für die Dauer, wenn sich an jeden Gegenstand besondere persönliche Erinnerungen knüpfen, wesentlichere, als etwa Auktions- oder Kauflokal, Vorbesitzer oder Kaufpreis.

(Schluß folgt.)

„Sprechsaal", „Zeitungsschau" und „Verkehr" sind wegen Raummangels zurückgestellt.

Inhalt: Die Redensart vom „Zwecke" der Kunst. Rundschau. Dichtung. Hermann Allmers. Otto Beneke. Erzählende Dichtungen, VII. Vom Epigonentum. Theater. Wichtigere Schauspiel-Aufführungen, VIII. Musik. Der Begriff „Musikalisch" (Schluß). Die deutschen Männergesangvereine. Bildende Künste. Ueber die jüngeren Münchener Landschaftsmaler. Vermischtes. Unser Zimmer.

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M. 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M. 2.00.

Dresden-A. **Kunstwart-Verlag.**

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder
fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

Schmerzliche Wonnen.
Eine Behandlung des Werther-Problems
von Oskar Klein.
(Geh. M. 3.–, geb. M. 2.–.)
Verlag von R. Hoeckner, Elberfeld.

Emil Wünsche
Fabrik photogr. Apparate
DRESDEN Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

Malerinnen-Schule zu Karlsruhe.
Protectorin J. K. h. Grossherzogin Luise von Baden.
Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.

Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege ertheilt Frl. E. Doehn, Dresden, Königstr. 11, III.

Jede Dame ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags- u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6. M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M 25 u. M 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Verlag von Carl Flemming in Glogau.

Sohr-Berghaus

HAND-ATLAS

über alle Teile der Erde

in 100 Blättern

(100 Karten und 36 Nebenkarten).

Ausgeführt in dem kartographischen Institut der Verlagshandlung.

8. vermehrte und verbesserte Auflage.

Sohr-Berghaus Hand-Atlas ist in seinen früheren Auflagen in 170 000 Exemplaren verbreitet.

Mit dieser achten Auflage wird dem Publikum ein Werk geboten, welches in jeder Beziehung auf dem Standpunkt der heutigen geographischen Wissenschaft sich befindet und allen später entstandenen Atlanten ebenbürtig oder überlegen ist. Als ein besonderer Vorzug dieses Atlas darf gelten, dass die europäischen Staaten, und besonders Deutschland und Oesterreich, so ausführlich wie in keinem anderen behandelt sind. Wem es um einen Atlas zu thun ist, der über unser Vaterland und die benachbarten Länder die besten Informationen enthält, dem sei **Sohr-Berghaus** empfohlen.

Die Ausstattung ist eine höchst elegante, die Karten sind in trefflichem Farbendruck auf schönes starkes Papier gedruckt und entsprechen in ihrem Aussehen allen Anforderungen, welche man an ein solches Werk zu stellen berechtigt ist.

Preis in elegantem, dauerhaftem Ledereinband mit Gold- und Schwarzdruckverzierungen 37 Mk. 50 Pf.

Der Atlas kann auch in Lieferungen à 60 Pf. bezogen werden.

Aetherische Harz-Oel-Farben

Die Mussinifarben
übertreffen jede andere Oelfarbe an Klarheit und Leuchtkraft.
H. SCHMINCKE & Co. DÜSSELDORF

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, küstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Digitized by Google

Deutsche Schriften für Litteratur und Kunst.

Herausgeber: Privatdozent Dr. Eugen Wolff in Kiel.

Die „**Deutschen Schriften für Litteratur und Kunst**“ widmen bedeutsamen litterarischen und künstlerischen Fragen der Gegenwart und Vergangenheit sachliche und sachkundige Betrachtung, um die Entwicklung der deutschen Litteratur und Kunst durch engere Beziehung zwischen schöpferischer Thätigkeit und Forschung zu fördern. Sie wirken ohne jede parteiische Einseitigkeit, vielmehr im Streben nach Klarstellung und Annäherung für eine schöpferische Thätigkeit, die, auf der geistigen Höhe der Zeit, voll Gesundheit, Männlichkeit und Lebensfreude nach Verklärung des Lebens ringt. Dieselben wollen endlich durch schlichte, anregende Sprache und steten Zusammenhang mit dem allgemeinen Zustande des nationalen Lebens die Teilnahme weiterer Kreise unseres Volkes für eine echte, zu Herzen dringende, länternde Kunst wachrufen.

Ihre Mitwirkung haben bisher zugesagt: Ferdinand Avenarius, Privatdozent Dr. A. E. Berger, Dr. Alfred Biese, Professor Dr. Klaus Groth, Wolfgang Kirchbach, Fritz Mauthner, Professor Dr. J. Minor, Professor Dr. Franz Muncker, Professor Dr. A. E. Schönbach, Dr. Arthur Seidl, Professor Dr. B. Seuffert, Professor Dr. Veit Valentin, Professor Dr. R. M. Werner u. A. m. — **Die Sammlung behandelt zunächst voraussichtlich:** Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen? von Dr. Arthur Seidl. — Der Naturalismus und die Stellung der Kunst im Leben der Menschheit von Professor Dr. Veit Valentin. — Gottfried Keller von Fritz Mauthner. — Fritz Reuter und der Humor in der deutschen Dichtung von Dr. Alfred Biese. — Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft von Wolfgang Kirchbach. — Goethes Stellung zur sozialen Frage. — Heine's Verhältnis zum Deutschtum. — Der Einfluß des Zeitungswesens auf Litteratur und Leben (Litterarische Enquete) 2c. 2c.

Die „**Deutschen Schriften für Litteratur und Kunst**“ erscheinen seit Herbst 1890 jährlich in 6 Heften von je $2^1/_2$—3 Bogen zu 1 M. das Heft; Gesamtpreis einer Jahresreihe von 6 Heften 5 M.

Kiel 1891. **Lipsius & Tischer.**

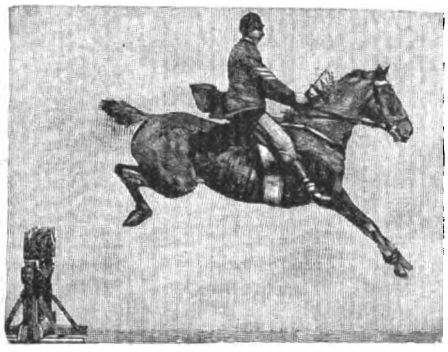
Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit

„Anschütz' Phot. Moment-Apparat“

(pat. i. all. Ländern).

Aufnahmen wie nebenstehende machen.

Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.



Verkauf für **Berlin** bei

O. Anschütz,

Berlin W.

Charlottenstr. 59, I.

Daselbst:

Verkauf sämmtl. Fabrikate von

C. P. Goerz.

Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat“ für alle Länder:

Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.

Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.

Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

Urteile über die Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Spezialität: Estey-

ORGELN

und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieferg. Preisl., Ref. gr. Alfred Merhaut, Leipzig.

Künstlerische Photographien.

1500 Sujets. Boudoir-Format.

Aufnahmen nach der Natur u. im Freien. **Akte** nach Modellen aus Neapel u. Rom. **Pompejanische** Photographien (m. Figuren). Antike Scenerien aus Sicilien. Ansichten aus **Capri, Sorrento, Amalfi, Paestum** 2c.

Probesendung von 12 Blatt nach Wahl gegen Einsendung v. M. 7.50.

Guglielmo Plüschow,

Neapel (Posilipo).

Holzschnitte, Zeichnungen, zu Annoncen, Werken, Preis-Couranten, Illustrationen aller Art.

Clichés etc.

fertigt

C. Bierstedt.

DRESDEN, Schlossstr. 30.

Fahnen u. Banner, Kirchen-Paramente,

Hand- u. mechan. Decorationsstick.

fertigt die

Hof-Kunststickerei-Anstalt

von P. BESSERT-NETTELBECK,

BERLIN, SW, 12 u. DRESDEN, A.

A. EHRHARDT ANSTALT

XYLOGRAPH HALLE A. S.

Anfertigung von Holzschnitt-Clichés. Proben gratis.

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik M. 3.—.

— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.

— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.

— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.

— Morgenröte. M. 7.50.

— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.

Für Interessenten gratis:

Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.

Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig.

Man verlange Preisliste über

PHOTO-

GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL

Ludw. Schaller, Stuttgart.

Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

Digitized by Google

1891 München

Jahres-Ausstellung

von Kunstwerken aller Nationen
im kgl. Glaspalast
1. Juli bis Mitte Oktober.

Anmeldetermin bis 1. Mai. — Einlieferungstermin 1. bis 20. Mai.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

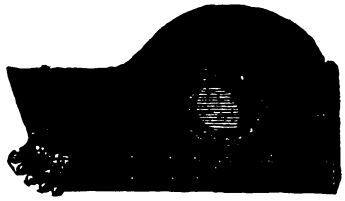
PHOTOGRAPHIE.
Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. ☞ Grösstes Lager von TROCKEN-PLATTEN, UTENSILIEN und CHEMIKALIEN zur Photographie.—Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. ☞ Preiskourant franko. ☜
Ernesto Tollert, Roma.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig. Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte
von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Antiquitäten-Verkauf.

Die berühmte, im Jahre 1816 gegründete
Sammlung Vincent in Konstanz
bestehend aus über 500 alten Glasmalereien, ital. Majoliken von Urbino, Castel Durante etc., emaillirten u. geschliffenen Gläsern, Steingut- u. Fayence-Krügen, europ. u. orient. Porzellanen, Silbergeschirr, Elfenbein- u. Holz-Schnitzereien, Gemälden, Masken, Münzen, Möbeln, Geweben, Büchern und andern Antiquitäten, wovon ein grosser Theil aus dem ehemaligen bischöflichen Palast in Meersburg stammt, ist in Konstanz von nun an täglich, außer Mittwoch, von 9—12, 1—4 Uhr zur Besichtigung ausgestellt und ist dieses Jahr 1891 **en bloc,** gruppenweise oder durch Auktion zu verkaufen. Auskunft erteilen und Katalogegeben ab (reich illustrirt M. 4, ohne Illustr. M. 2) die Besitzer
Kontanz i. Baden, Februar 1891. **V. & W. M. Vincent.**

Preisausschreiben.

Um die Fabrikation

STILVOLLER PIANINOS

NEUESTEN GESCHMACKS

zu fördern, eröffnet die unterzeichnete Firma einen

Wettbewerb,

zu welchem Architekten und Zeichner hiermit höflichst eingeladen werden.

Gewünscht werden **Entwürfe von Pianino-Gehäusen** im Geschmacke der neueren Zimmereinrichtungen, jedoch sind dieselben an keinen bestimmten Stil gebunden.

Für den Wettbewerb ist die Summe von

zweitausend Mark

ausgesetzt, wovon Mark 1300 für Preise und Mark 700 für den Ankauf nicht preisgekrönter Entwürfe bestimmt sind. Die Preise sind: Mark 600 für die beste Arbeit und Mark 700 für die drei nächstbesten zusammen, nach dem Ermessen der Preisrichter zu verteilen.

Die näheren Bedingungen, Grössenmaasse usw. sind von **Rud. Ibach Sohn,** Barmen, kostenlos zu erhalten.

Barmen, Neuerweg 40 } im Januar 1891.
Köln, Neumarkt 1a }

Rud. Ibach Sohn,

Hofpianofortefabrikant
Sr. Majestät des Kaisers und Königs.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

12. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Die Literaturentwickelung in Skandinavien.

Es ist ja genug, nicht zum Wenigsten im „Kunstwart", über das Buch: „Rembrandt als Erzieher" geschrieben worden: über den Einsatz, den es für das deutsche Kulturleben der Gegenwart bedeutet, über die Rolle, die es in der künftigen Entwickelung desselben spielen wird. Es kann doch vielleicht seinen Wert für die deutschen Widersacher und Proselyten des Buches haben, zu erfahren, welchen Platz und welche Aufgabe ein Skandinavier der neuen Richtung ihm in dem neueren literarischen Anbau seiner Heimat zuerkennen möchte.*

Die skandinavischen Länder haben während der letzten zwei Jahrzehnte eine ganz andere Entwicklungsrichtung eingehalten, als das germanische Mutterland — politisch sowohl, wie geistig, und wir haben ja besonders auf dem Gebiete der Dichtung einen viel reicheren Ertrag als Deutschland hervorgebracht. Will man nach der Ursache fragen, weshalb sich in Skandinavien im Augenblick alles in Verfall und Reaktion befindet, weshalb der politische Freiheitsaufschwung schon wieder zu Bureaukratie erschlafft und die Literatur wieder zu unfruchtbarer Doktrin und totem Jargon eingeschrumpft ist, so ist die Antwort genau dieselbe, wie wenn man gefragt hätte, weshalb etwa die stockende Bewegung aufs Neue treibende Kraft gerade durch ein Buch, wie „Rembrandt als Erzieher", erhalten könnte.

Die bewegliche und vielseitige Entwickelung in Skandinavien ging in Stücke, weil sie von Personen und nach Grundsätzen geleitet wurde, die dem Wesen der Eingeborenen in gleichem Maße fremd waren. Die erlösende Zauberformel, die allein die schlafende Schöne zum Leben wecken könnte, ist mit dem Wort und der Idee „Pangermanismus" gegeben. Das germanische Skandinavien hat während zweier Jahrzehnte vergeblich versucht, sich zu gallisiren; zum deutschen Geiste zurückzukehren wäre dasselbe, wie sich selber wiederzufinden.

Die geistig wachen jungen Männer, die am Anfang der achtziger Jahre aus den Thüren des Heims und der Schule in das skandinavische Leben traten, wandten instinktiv ihr Antlitz gegen Westen, denn aus dieser Windrichtung kamen alle die neuen beflügelten Gedanken. Literarisch war blos Frankreich vorhanden. Die französische Klarheit, Vereinfachung, Verstandesschärfe und Verstandesdürre, als tiefe und echte Rasseeigentümlichkeit gepflegt, idealisirt und entwickelt zum objektiven Naturalismus durch die ersten Geister der Nation in Taines Kritik und Flauberts Romandichtung, wurde heilig gesprochen zu einem universellen Ideal, einem Ideal für den menschlichen Geist im Allgemeinen, hatte also auch für einen Volksgeist zu gelten, der dem gallischen so grundentgegengesetzt ist, wie der nordisch-germanische. Zu dieser fremden Form fügte man zum Überfluß noch einen der Volkspersönlichkeit ebenso fremden Inhalt: die abstrakten Theorien der französischen Aufklärungsphilosophen, aufs Neue vorgebracht von Stuart Mill mit einem Zusatz neuenglischer Pedanterie als Doktrinen über

* Erschrick nicht, werter Leser — Ola Hansson bietet keine neue Besprechung des bis zum Überdruß besprochenen Buches! Wir haben unsere Meinung nie verhehlt, daß uns die Wirkung jener Schrift und die Schrift selber als Symptom ungleich bedeutsamer erscheint, als ihr an so vielen Stellen höchst anfechtbarer Gedankenwert an sich. Der folgende Aufsatz scheint uns nun deshalb besondere Teilnahme zu verdienen, weil er eine jener dunkeln Quellen, aus denen der Verfasser von „R. a. E." auch sozusagen bei etwas dunkler Beleuchtung geschöpft hat, in hellerem Lichte erkennen läßt, als jenes Buch selber. K.-L.

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

„politische Freiheit“ und „Gleichstellung der Geschlechter“. Georg Brandes, ein Mann mit mehr Feuer als Persönlichkeit, mehr Geschmeidigkeit als festem Kern, ein Mann außerdem, der durch Herkunft und Temperament der skandinavischen Volksseele ewig fremd bleiben mußte, die sich fast ganz wie sie gewesen durch Jahrhunderte erhalten, setzte mit diesen treibenden Kräften das stilistische Räderwerk in Gang. Das Ganze wurde Krieg und Parole. Eine Losung gab es: die Wirklichkeit, den Alltag, den Durchschnitt, die Oberfläche zu schildern; eine zweite: sich als Dichter in Reih und Glied zu stellen und aktuelle Probleme in Novellen und Dramen zur Debatte zu bringen. Man hatte wohl auch ein Schlagwort: Individualität; aber gerade darin lag der große Mangel, daß dieser Begriff — das Alpha und Omega aller Kultur — zu einem bloßen Schlagworte gemacht und nicht zu dem Ausstrahlungsmittelpunkt aller künstlerischen Wirksamkeit vertieft wurde.

Georg Brandes fand ein Künstlermaterial ohne Gleichen vor. In den abgelegenen Ländern im Norden hatte sich ein reicher Schatz von Kraft aufgesammelt, von gebundener allerdings, aber bereit, beim schwächsten einschlagenden Funken in eine leuchtende, wärmende Lohe aufzuschlagen. Die Dichtung des Nordens hatte zu jenem Zeitpunkt keine Form und keinen Inhalt; sie erhielt nun beides. Die ruhende Kraft wurde in Thätigkeit gesetzt, — wurde zu künstlerischem Stil und zur Fortschrittspropaganda. Die starken Persönlichkeiten verarbeiteten die fremden Prinzipien mit ihrem eigenen Wesen; die Nummern gaben sie unverschmolzen und in Rohform wieder. Anmerkungsbücher wurden novellisirt und Tagesfragen dramatisirt; daß die Genies nicht zu schulmeistern waren, war nicht das Verdienst der Richtung.

Der Ertrag der neuen Erhebung fällt in die Augen. Die literarische Technik hat einen bisher ungekannten Höhepunkt in Ibsens Dramenarchitektur und J. P. Jakobsens Prosastil erreicht. Eine bunte Schar von Gedanken ist Alltagserscheinung auf allen skandinavischen Landstraßen geworden. Aber für zwei Gruppen des Publikums ist fast die ganze neue nordische Literatur interesselos geblieben: für das Volk und für die selbstherrliche Individualität; und aus demselben Grund: weil sie nicht aus der Urwurzel des Volks hervorgewachsen, die in der typischen Persönlichkeit ihre Blüte treibt. Alle eingeführte Ware ist ebenso gleichgiltig für den Volksinstinkt, wie sie in Mißklang steht mit dem Wesen des hochentwickelten Rassetypus. Die Formverfeinerung war in der jungen Literatur nur allzu oft ein künstliches Erzeugnis, gleichwie die Tendenz nur allzu oft wurzellose Doktrin war. Es ist nicht nordgermanisch, das Leben verstandesmäßig zu simplifiziren, indem man eine Gleichstellungstheorie davon ableitet.

Das Ergebnis, wie es sich in diesem Augenblick darstellt, ist niederschlagend. Ibsen, der Dichter von „Brand“ und „Per Gyot“, hat angefangen in Mystifikation zu machen und „die Frau vom Meer“ geschrieben. Björnson, der Dichter der Volksnovellen, ist ein asketischer Kolporteur geworden und hat den „Handschuh“ verfaßt; der eine ist über dem Streben nach gallischer Klarheit zu Fall gekommen, der andere über dem Versuch, den aktuellen Reformator in seiner Dichtung zu spielen. Schweden hat — wenn man von August Strindberg absieht, der unter allen Extremen bloß sich selber offenbarte — lauter bleiche, wässerige Pflanzen hervorgebracht. Dänemark stellte Jakobsen, in dem das Eingeführte und das Eingeborene den Triumph der Verschmelzung feierten; das andere bedeutet nicht viel. Die schöpferischen Kräfte sind versiecht, was übrig blieb, ist ein unfruchtbarer Kultus von Formen und Phrasen. Und Kopenhagen, der Ausgangspunkt und Hauptsitz der neuen nordischen Bewegung, ist eine Bude geworden, in der mit den neuesten Neuigkeiten gehandelt wird.

Die Reaktion gegen diese in vieler Hinsicht reichen Ertrag gebende, aber im Grunde naturwidrige Kulturbewegung ist schon vorhanden, obgleich ihrer eigenen und der Tragweite ihres Gegensatzes noch nicht vollbewußt. Man fängt an, die Schilderung der Außenseite der Wirklichkeit zu verlassen und zur Schilderung der inneren Gebiete derselben überzugehen; man vertauscht die Fragen des Tages mit den ewigen und großen Problemen in der Tiefe der Menschennatur; mit anderen Worten: man will den objektiven Naturalismus vertiefen und eine Problemdichtung mit weiteren Horizonten schaffen. Es ist der Nabelstrang der Muttererde, der darin seine Macht ausübt, obgleich man es nicht weiß. Es ist vielleicht auch die Einwirkung der neuen, emporsteigenden Volksschichten, die sich hierin geltend macht: der dritte Stand, die Bourgeoisie, die Siegerin aus der gallischen Revolution, die die Ideale dieses Jahrhunderts geschaffen, seinen Horizont abgesteckt, seine Werte bestimmt, seine literarischen Truppen gestellt, macht Bankerott, der vierte Stand, der Bauer, der echte Sohn der Muttererde, der sich Jahrhunderte lang nicht von ihr gelöst, wächst empor an die Tagesseite der Kultur. Es ist ein Erwachen des nordgermanischen Volksgemüts in seinen Vertretern aus erster Hand, was sich vollzieht. Björnson ist vielleicht der letzte Bauernsohn, der es für nötig hielt, sich in einen Bürgersmann zu verwandeln, um in der Literatur vorstellbar zu werden, wie Ibsen der letzte Bourgeois in der Literatur, der Vollender und Zersetzer des bürgerlichen Moralbannkreises ist. Die nach ihnen kommen, bringen einen anderen Vorstellungswert, andere Maßstäbe, andere aus dem Urgrund ihres Wesens geschöpfte Probleme mit sich. Der erste unter ihnen, Arne Garborg, stand noch in seinem Denken unter dem Einfluß der überkommenen sozialreformatorischen Ideen, in seinem Streben als Dichter war er ein neuer Mann. Sein Landsmann, Knut Hamsun, ist einen Schritt weiter gegangen und hat das Neue, das in ihm arbeitete, bewußt formulirt. Wir aber fühlen, daß aus der Volksseele etwas in uns emporddrängt, was Ausdruck sucht, was die Seelen der bürgerlichen Dichter unbeschwert gelassen, — Hebbel hatte es unter den deutschen: — es sind Griffe ins Ungewisse, aber in die Tiefe, es ist eine Jagd im Nebel, aber nach kostbarem Wild; es sind volle Ahnungen, anstatt dürrer Gedanken, phantastische Eingebungen, statt nüchterner Wirklichkeiten. Wenn es endlich hervorbricht, wird es Persönlichkeit in höchster Entwickelung sein, eines ganzen Volks langwieriger Wachstumsprozeß in Blüte und

Digitized by Google

Frucht schießend, Persönlichkeit, die verdichtete und verstärkte Rasse ist.

Ein solches Rassetemperament ist mit der modernen Psycho-Physiologie und ihren Untersuchungen der instinktiven und mystischen Gebiete der Menschennatur ganz anders nahe verwandt, als mit der verallgemeinernden Psychologie, der Basis für aktuelle Parteistreitigkeiten, und mit der konkreten Ausmalung von Zeitmilieus und Menschenleben. Die Dichter, die dieses Rassetemperament in seiner persönlichsten, kräftigsten und reichsten Gestalt vertreten, fühlen sich natürlich-unbewußt zu jenen Regionen gezogen; indem sie diese Zeitfragen in ihr Schaffen hineinmengen, empfinden sie Befriedigung für die tiefsten Bedürfnisse ihres Wesens. Ihre Richtung, die damit heraufkommt, besitzt einen ganz anderen organischen Reichtum als jene, die künstlich mit Verschiebung und Unterdrückung des Temperaments der Rasse hervorgetrieben worden. Ein überzeugendes Beispiel davon ist Björnsons tiefstes Schauspiel „Über Vermögen", das aus dem Urgrund des Volks mitten in seiner propagandistischen Thätigkeit emporschoß, sind Strindbergs letzte Dramen „Der Vater", „Fräulein Julie", „Die Gläubiger", die der Zeit seiner sozialen Problemdichtung gefolgt sind.

Wenn daher ein junger Skandinave, der den Geruch der heimatlichen Erde unter seinen Besuchen bei Taine und Zola, Mill und Brandes nicht verloren, ein Buch wie „Rembrandt als Erzieher" liest, so ist es ihm, als wäre er auf dem Heimwege nach jahrelangem Aufenthalt in fremdem Land und wandere an einem nordisch dunklen und regnerischen Abend dem alten Geburtsflecken zu, während rund umher in den vielen Höfen die Lichter angezündet werden.

Ola Hansson.

Rundschau.

Dichtung.

* **Erzählende Dichtungen. VIII.**

Von Theodor Fontane ist, bei W. Hertz in Berlin, wieder ein neuer Roman erschienen, „Quitt".

Zwei „Gegenspieler" treten uns im Anfang entgegen: Lehnert Menz, ein im Kern vortrefflicher, aber in seinem Stolze unbändiger junger Mann, und der Förster Opitz, ein harter Mensch, mit dem Vorgesetzten-Pflichtgefühl, aber auch dem Vorgesetzten-Dünkel, Lehnerts Feind von damals her, da jener bei den Soldaten unter ihm stand. Schauplatz der Handlung ist das wundersame norddeutsche Stück Voralpenwelt, das Riesengebirge. Droben auf dem Kamme kommt es in einer Nacht dazu, daß Lehnert den Opitz erschießt. Dann die Zeit bis zur Entdeckung der That, dann die Flucht. Lehnert schlägt sich drüben in Amerika durch die Welt, unstät, vom Gewissen gequält, wird reich, wird wieder arm, kommt endlich in eine Mennonitengemeinde, in der er bei Arbeit und Tüchtigkeit zu genesen beginnt und sich in brünstiger Bekehrung aufrichtet, indem er sich erniedrigt. Ja, er darf hoffen, die holde Ruth, die Tochter des Predigers, heimzuführen, um die er wirbt, wie um Rahel geworben ward. Aber er will damit wohl glücklicher sein, als er noch sein darf: bei einem treuen Liebesdienste, den er ihrem Bruder leistet, verunglückt er und stirbt, wie einst durch seine Hand Opitz und doch so anders, „quitt".

Nahezu vollendet gekennzeichnete Lebensbilder sind es, um welche sich diese Zweige emporranken. Wie ist die landschaftliche Stimmung des Riesengebirges wiedergegeben, wie sind die Menschen dort charakterisirt, wie vortrefflich andererseits wieder die so ganz anderen Verhältnisse im fernen Westen. Die Fontane so eigentümliche Vereinigung des feinsten Sinnes für den Reiz des Nüchternen mit dem feinsten Sinn für den Reiz des Mystischen bringt nach beiden Seiten hin gelungene Leistungen in der Schilderung von Menschen und Geschehnissen, ist auch die Technik Fontanes je älter er wird, je weniger Rembrandt, je mehr Chodowiecky. Ganz selten nur noch ein bei der Charakteristik des Objektiven entbehrliches Wort persönlichen Stimmungsausdruckes — scheinbar kühle, aber treffend scharfe Darstellung des Beobachteten, daß dieses dann aus sich selber heraus sich plastisch gestaltet und, gleichsam unbekümmert um seinen Schöpfer, den Poeten, vor uns weiter lebt. Von Schönfärberei keine Spur, aber auch kein Atömchen von Häßlichfärberei. Sie haben alle ihr Schlechtes und ihr Gutes, diese Menschen — Lehnert, Opitz, Opitzens Mutter in ihrer Leibeigenennatur, der ehrwürdige Patriarch der Mennoniten (bei allem echt Priesterlichen ein guter Geschäftsmann), L'Hermit, der ehemalige Kommunard, das ebenso tüchtige wie unausstehliche Preußen-Ehepaar Kaulbars usw. — und vor allem, sie haben Alle ihr Eigenes. Und sie gehören alle an ihren Platz im Buche . . .

Nein, nur bis auf ein paar Ausnahmen, leider. Was fang ich mit der Familie Esspe und ihrem Zubehör, deren Bekanntschaft als die von einigen trefflichen Berliner Typen mir an jedem andern Orte sehr willkommen wäre, in diesem Werke an? In keinem wesentlichen Zusammenhange stehen sie mit seinem eigentlichen Inhalt, und geradezu wie Störenfriede in den Gottesdienst treten sie nach den feierlichen Schlußakkorden des Lehnertschen Lebens noch einmal vor uns. Vielleicht lass ich mir die Herrschaften aus meinem Handexemplare vom Buchbinder hinauskomplimentiren, eh ich's meiner Bücherei einverleibe.

Eine so bedeutende Dichtung, wie die Fontanesche, ist der neue Roman von August Niemann nun nicht, aber auch „Der arme Dichter" (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt) gehört zu der kleinen Zahl der Erzählungsbücher, die zur Literatur zu rechnen sind. Ich gestehe, mir ist es nicht gelungen, für den „idealistischen" Hauptheldeu die Sympathie lange zu bewahren, die ihm der Herr Verfasser bis zum Schlusse bewahrt. Oder läge der Fehler darin, daß man fälschlich den Eindruck gewinnt, Niemann wolle uns Herrn Schubert sehr hochschätzen lehren? Aber wo thut oder wo sagt dieser Poet etwas wirklich Bedeutendes, wie oft dagegen ist er von einer hochnasigen Wohlredenheit, die Weisheit träuft und jene ewig einzig Geliebte mit Edelmut salbt, nach deren Verlust sich der Held mit einer kleinen Schauspielerin doch so leidlich tröstet. Sehen wir denn von der falschen Beleuchtung ab, welche die Parteinahme des Dichters seinen Gestalten dann und wann giebt! Dann können wir uns an Vielem erfreuen. Die weibliche Heldin, eine arme Adlige, die ihr Herz zu jenem „armen Dichter", ihr Sehnen nach Wohlleben zu einem werbenden Grafen zieht, ist eine gar klug bis in tiefe und dunkle Seelengründe durchschaute Menschennatur, ist eine Schöpfung realistischer Kunst. Ich mache noch auf die Schilderung des Zusammenlebens der Schwestern im Hause des alten, ehrenfesten Generals, des Vaters der Heldin, aufmerksam und auf manche fein ziselirte Einzelheiten an den sonst etwas derb gearbeiteten Gestalten des innerlich rohen Grafen von Brenkenheim, seiner Mutter, sowie der Angehörigen des Hauses Spracker, um

Digitized by Google

Gutes zu erwähnen. Also darf man das Werk empfehlen.

Ganz eigenartig wie Alles, was sie schreibt, sind die Erzählungen von Maria Janitschek „Aus der Schmiede des Lebens" (Berlin, Zoberbier). Meine Bedenken will ich vorweg bekennen: sie beziehen sich auf die Sprachbehandlung, die für mein Empfinden nicht auf der Höhe des tiefen Gefühls- und Gedankenlebens der Dichterin steht. Ich empfinde einen Bruch, wenn ich in tief inniger Erregung den blinden Sirios zu Palme sagen höre, wie der sanfte Lenzwind streichele ihre Stimme seine Stirn, so daß sie selber, um ihn zu beglücken, „garnicht zu existiren brauchte". Andere Male kommt mir eines der trotz ihres langen Atems nichtssagenden derselbe, dieselbe, dasselbe störend zwischen die Illusion geflogen, wie etwa ein Theaterzettel, den die Zugluft bei einer Märchenszene über die Bühne weht. Durch den Mangel eines sicheren eigenen Sprachstils der Anschaulichkeit verrät sich mir noch am häufigsten die Jugend der hochbegabten Verfasserin. Zu bewundern hab ich auch dieses Mal genug. Der Titel „Aus der Schmiede des Lebens" könnte zu der Erwartung verführen, es handle sich hier um realistische Studien unter enger Anlehnung an die Wirklichkeit. Es handelt sich vielmehr um parabelartige Dichtungen in Prosa, um meist knapp in der Schilderung, getragen im Sprachfall erzählte Gestaltungen, bei denen die Idee das Ursprüngliche war, nicht die unbefangene Beobachtung. Also um höchst unmodische Sachen. Aber um sehr moderne, denn was Maria Janitschek denkt und fühlt, das hat das lebendige Blut unserer Zeit genährt, selbst dort, wo die Pflanze wie eine fremde Blüte der antiken Welt erscheint. Wir haben am Beginn dieser Zeilen der Kunst eines Fontane gehuldigt, die durch intimste Kleinmalerei zu vertrautestem Genusse ihrer Beobachtungsgabe einladet, wir freuen uns bei Maria Janitschek der Fähigkeit, mit wenigen Strichen was ihr wesentlich erscheint. Die besten der vorliegenden Dichtungen haben einen Hauch vom Geiste der Feuerbach und Marées, wenn auch bei Weitem nicht alle, wenn auch die besten bei Weitem nicht überall. Es wäre höchst interessant, wenn sich auch in unserer Literatur eine Kunstrichtung ausbildete, deren Ziele gleich wären mit den Zielen jener Großen, eine Kunstrichtung, die Wiedergeburt der Natur derart erstrebte, daß die Persönlichkeit des Schaffenden nur das für sie Bedeutende, dieses aber, weil nur dieses, in monumentaler Einfachheit wiederzugestalten suchte. Das wäre dann eine Kunst, in der die Persönlichkeit Alles wäre. Und Maria Janitschek hat eine kräftige und kühne Persönlichkeit.

* Über das **Epigonentum.** (Schluß.)

Vom Alexandrinertum in der Literatur hat Spitteler schon in einem Aufsatze des „Kunstwarts" (III, 8) gesprochen — es dürfte trotzdem nichts schaden, ihn noch einmal über diesen Gegenstand reden zu hören. Alexandrinismus nennt er jetzt „die Aufzehrung der schöpferischen Literatur durch die literarische Gelehrsamkeit. Böswillige Absicht ist hiebei keineswegs vorhanden, — wie überhaupt nirgends im Epigonentum —; im Gegenteil: die Gelehrsamkeit leistet sogar anfänglich durch ihre sammelnde, ergänzende und sichtende Thätigkeit erhebliche Dienste, frißt jedoch vor lauter Diensteifer allmälich der Poesie das Herz und die Eingeweide, bis schließlich nichts als die Haut übrig bleibt. Wie beim Baron von Münchhausen, welcher unversehens einen Wolf im Pferdegeschirr hatte. Das geht folgendermaßen zu: Weil die wissenschaftliche Forschung an Thatsachen, an Quellen gebunden ist, gewinnt für die Klassikerforschung, wie für jede Spezialforschung das klassische Quellenmaterial ausschließliche Wichtigkeit. Und je länger man sich damit beschäftigt, desto heiliger erscheint die Quelle und desto wertloser das Übrige. Zu dem Übrigen aber gehört die lebendige Poesie. Hierzu gesellen sich noch andere seelische Triebfedern: vor allem der Selbsterhaltungstrieb.

Überdenken Sie einmal, was für eine Landeskalamität das wäre, wenn Einer der Marmornen plötzlich von seinem Sockel herniederstiege, um leibhaftig unter seinen geschäftigen Bewunderern zu wandeln. In solchem Falle müßte man die glänzende Forscherthätigkeit jählings einstellen wie ein Mühlrad Da sei Gott vor! Große Dichter sind ferner keine Waisenkinder, sie haben ihre Idiosynkrasien, und eine ihrer Idiosynkrasien pflegt sich gegen die Zunftgelehrten zu richten. Da sei abermals Gott vor! Mit nagelneuen jungen Größen jedoch wäre das Zusammenleben noch unheimlicher, da der fromme Christ nicht vorauszuerraten vermag, weß Geistes Kind sie ungefähr sein werden.

In alexandrinischen Zeiten erscheinen deswegen keine literarischen Größen mehr, weil zu viele Menschen ein Lebensinteresse daran haben, daß keine erscheinen. Punktum. Nun liegt ja selbstverständlich ein bewußter Widerstand fern; allein Sie kennen das Phänomen des Gedankenlesens. Wird Einer aufgefordert, mit verbundenen Augen eine Zahl hinzuschreiben, so schreibt er nicht diejenige Zahl, die er will, sondern diejenige, die er mag. Die Alexandriner nun schreiben in solchem Fall sämtlich eine Null. Auch ist der Fall immer gegeben, denn ihre Augen sind stets verbunden. Sie würden zwar neue Größen mit Entzücken begrüßen, — namentlich wenn man sich im Besitz von ungedrucktem biographischem Material befände — nur wissen sie zum Voraus, daß solche unmöglich erscheinen können. Sie haben nämlich mit achtunggebietenden astrologischen Kenntnissen aus dem Sternbild der Kalliope ausgerechnet, daß die jeweilige Gegenwart samt der nächsten Zukunft von den Musen aufgegeben sei. Die Lehre von einem natürlich oder national bedingten, unabänderlichen Epigonentum stammt von da; sie ist ein Schutzwall des Alexandrinertums gegen die Gefahr neuer Talente. Auf den Wall gehört aber auch eine Bastion. Man ändert deshalb die natürliche Staatsverfassung der Poesie, welche eine aristokratische Republik ist, genauer gesagt: ein Landjunkertum (mit ausgesprochener Vorliebe in die Hauptstädte umzuziehen), und proklamirt auf dem Wege ein Pronunciamentos ein Dichterfürstentum. Als Hofkamarilla eines toten Dichterfürsten — da kann man der Zukunft schon getroster ins Auge sehen. Um so eher, da Einem einstweilen die Jugend in die Hand gegeben, weil in epigonischen Zeitaltern sämtliche Lehrstühle der Literatur in Lehrstühle der Literaturgeschichte und Philologie ausarten, womit sie von selbst den Gelehrten anheimfallen. Man erwirbt sich in solchen Epochen das Recht, die heranwachsende Nation über das Wesen der Poesie zu unterrichten, indem man eine ungedruckte Handschrift mit philologischen Anmerkungen drucken läßt. Der Staat nämlich ist ewig alexandrinisch gesinnt, aus dem einfachen Grunde, weil er das Wissen examiniren kann. Das Examen ist aber bekanntlich der Endzweck aller Erziehung. — Und der Ertrag des Alexandrinertums für die Nation?

Digitized by Google

Auf der Lichtseite:

Ein vollständiges Klassikermuseum. Ferner: Eine glorreiche Klassikerwirtschaft, welche sämtliche Umstände, die sich von nah und fern auf die Klassiker beziehen, feststellt. — Endlich: die Unterweisung der Jugend in dieser Wissenschaft.

Auf der Schattenseite:

Die Gewöhnung der Nation an den Gedanken, daß ein anständiger Dichter vor allem tot ist. Der Reim auf die lebendigen Dichter läßt sich hienach ohne Mühe durch den Gegensatz finden. Ferner: die Einführung des Begriffes «Bildung» in die Poesie, wo derselbe genau so viel zu schaffen hat, wie in der Religion oder in der Liebe. Ferner: die Erfindung einer Literaturbildungspflicht — einer Hochschule der Selbsttäuschung, um einen milden Ausdruck zu gebrauchen. Endlich: das Abhandenkommen des Verständnisses der Klassiker. Denn nur der Thätige versteht die That, und nur, wer an der nämlichen Höhe steht, kann den Standpunkt erklären. Auf wissenschaftlichem Wege die Klassier zu beschämen, ist so unmöglich, wie auf gelehrtem Wege einen großen Feldherrn zu begreifen. Man muß zuvor Offizier sein."

Der Alexandrinismus, sich selbst überlassen, führt unvermeidlich zum Byzantinismus. Byzantinismus ist Alexandrinertum, welchem entweder der Stoff oder der Geist ausgegangen ist, oder auch Beides miteinander. Es ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Nebensächlichen und der äußerliche Kultus. Statt der Arbeit der Fleiß, statt des Gottesdienstes das Zeremoniell.

Byzantinismus haben Sie, wenn die Gelehrsamkeit das ursprünglich Heilige, also die Werke der Klassiker verläßt, um die Heiligkeit im Umkreise derselben aufzuspüren: in der Persönlichkeit der Dichter und in den Beziehungen zu ihnen oder gar in den Beziehungen zu den Beziehungen, wie wenn man z. B. die Tanten, Verwandten und Bekannten der Dichter mit einem Nimbus garnirt. Byzantinismus haben Sie, wenn emendirte Ausgaben oder vervollständigte Register und Kataloge als nationale Angelegenheit behandelt werden. Byzantinismus haben Sie, wenn ein Geschlecht zwar die klassischen Werke nicht mehr liest, aber ihren Namen beständig im Munde führt. Byzantinismus haben Sie, wenn in einem Buche über die Verdauungswerkzeuge des Regenwurmes beiläufig den Dichterfürsten das Kompliment abgestattet wird.

Urteilen Sie nun, ob heutzutage Byzantinismus zu finden ist! und wo ungefähr auf Erden! —

Das Epigonentum kann sich ausnahmsweise auch mit Überbleibseln fremdartiger, vorklassischer Geisteszustände verquicken, z. B. mit der Scholastik oder dem Doktrinarismus, oder zu deutsch: der Schulweisheit. Dieselbe hat eine ordentliche Geschichte hinter sich, seit ihrem ersten Auftreten in Europa gelegentlich der Theologie bis auf den heutigen Tag. Damit kann ich mich jedoch natürlich nicht aufhalten, genug, wir haben sie noch, oder richtiger gesagt: wir haben sie von neuem.

Scholastik ist auf der einen Seite das Besserwissen, — der unwiderstehliche Drang, das Lineal über des Nächsten Haupt zu schwingen, — der Instinkt, zu beweisen, daß Jedermann außer ihm Unrecht habe. Scholastik ist auf einer andern Seite die Lust am gegenstandlosen Denken, also am Abstrakten und Begrifflichen, die Spekulationswut, die Methodik, die Systematik. Disputation ist hier Zweck. Ein Scholastiker ist immer anderer Meinung. Daher ist dem doktrinären Kopf am wohlsten im Abstrusen, im Unergründlichen und Unerschöpflichen. Kenntnisse sind nicht seine Schwäche; das ist ihm zu gering. Sein kyklopisches Bewußtsein geruht höchstens mit enkyklopädischen Resultaten sich zu befassen, indem er die riesigsten Vorstellungen von überall her abschöpft. Während der Alexandriner das Wissen auf Kosten des Lebendigen bevorzugt, mischt der Scholastiker das Nichtwissen hinein. Unbestimmt ist der Ausgang und vermehrte Konfussion der Triumph, welche wieder zu erneuter Besserwisserei den willkommenen Anlaß bietet. Bei aller Kühnheit der Geberde ist der Gedanke überaus zahm. Die Luftreise in den blauen Äther erscheint zuerst schwindelhaft, allein beim nähern Zusehen entdeckt man, daß das Gedankenschifflein vorsichtig mit einem Strick festgebunden ist. Den Strick aber liefert die jeweilen für unantastbar geltende Autorität.

Sie werden mich fragen, was die Literatur mit der Scholastik zu thun habe? Verzeihen Sie, die Frage ist schief gestellt! Die Literatur hat freilich nichts mit ihr zu thun, aber sie hat mit der Literatur zu thun. Nämlich die Literatur gießt Tinte in ihr Faß. Ermessen Sie doch die himmlischen Katzbalgereien, welche hier möglich sind: über das Wesen des Schönen, der Kunst und der Poesie, über die «Auffassung» der Klassiker und ihrer Werke, über jeden einzelnen Teil eines jeden einzelnen Werkes, über die Charakteristik jedes «Helden» und jeder Nebenperson — und vor allem über die dramaturgischen Probleme. Die letzteren für sich allein genügten ja, um bis an der Tage Abend Abhandlungen gegen Abhandlungen zu schreiben, was bekanntlich der Daseinsgrund aller Poesie ist. In der That hat sich die dramaturgische Schulweisheit bei uns derart entwickelt, daß ein künftiger Geschichtsforscher neben jagenden, nomadisirenden und ackerbauenden Nationen eine besondere Rubrik für dramaturgische wird eröffnen müssen.

Schließen Sie einmal auf zehn Sekunden die Augen und öffnen Sie sie dann wieder, so erblicken Sie die Scholastik an jedem Punkte der Literatur thätig.

Das Drama? Eine pädagogische Anstalt der Anthropologie, geschaffen, um das dramatische Lehrbuch zu illustriren. Die Oper? Passen Sie auf: Don Juan ist eine «Idee». Der Roman? Eine Charakterologie. Alles wird zur Logie, zur Gogie, zur Sophie, leider auch zur Lalie. Wir haben eine Shakespearologie, eine Goethologie, eine Kellerologie und eine Zolalalie, wir haben eine Opheliologie, eine Gretchensophie und eine Noragogie.

Und jedes Ding muß natürlich sein bestimmtes Plätzchen auf der Schulbank haben. Der eine Klassiker erhält 1a, der andere 1b. Die zeitgenössischen Dichter wiederum müssen sich Promotionen unterziehen, in welchen sie von den Schuldirektoren ihre Rangnummer zugesprochen erhalten.

Wäre das nun ein harmloser Sport, so wollten wir ihn Jedermann von Herzen gönnen. Er ist jedoch nichts weniger als harmlos.

Die Poesie, deren allererste Voraussetzung die Gutartigkeit ist, kann vorab durch das gehässige Wesen

Digitized by Google

nicht gewinnen. Es ist Ihnen gewiß schon aufgefallen, daß wer über eine literarische Kontroverse schreibt, allemal einen isegrimmigen Ton anschlägt, als ob ihm ein Knochen aus dem Munde gezerrt würde. Ich habe lange Zeit umsonst nach der Erklärung dieser wütenden Stimmung geforscht, bis ich endlich beobachtete, daß Schulfüchse immerwütend sind. An den Herren sind Kirchenväter verloren gegangen.*

Sodann leidet die Poesie Gebietsverengerungen, ja geradezu Amputationen durch die doktrinäre Engherzigkeit. Doktrinäre können indessen nicht anders als engherzig sein, weil sie von historisch Gegebenem abstrahiren, das historisch Gegebene aber sich zur Poesie verhält wie eine begrenzte Zahl zur Unendlichkeit. Wäre es auch nur deswegen, weil sie der Neuzeit das Epos wegdisputirt haben, so müßten wir die literarischen Schulmeister verabscheuen. Denn was heißt das, das Epos? Drei Vierteile der Poesie, samt ihrem Herzen.

Daß die Unfreiheit nicht etwa bloß auf den Horizont beschränkt ist, sondern einen seelischen Hauptcharakterzug des Doktrinarismus bildet, können Sie an folgendem Symptom sehen: Der poetische Messias — man konstruirt nämlich in diesem Lager neben andern Fabelfiguren auch poetische Messiasse — der «poetische Messias» also erhält jetzt schon, ehe er nur in Sicht ist, sein Pensum vorgeschrieben. «Das wird der poetische Messias sein, welcher . . . .» Oder: «Der poetische Messias wird . . . .» Wie gefällt Ihnen ein Messias mit gebundener Marschroute, der sein Kärtchen soll von den literarischen Schulmeistern kupiren lassen? Daß man sogar die Freiheit selbst zur Fessel verwandeln könne, scheint unmöglich. Nun, den literarischen Doktrinären gelingt selbst dieses Kunststück. Die Meinung war, das Pariser Theaterstück solle uns von der Rabulistik der Schuldramaturgie befreien: und siehe da: wir erhielten einen Talmud der «Bühnentechnik», gegen welche die alte «Schuld und Sühne» eine Erlösung gewesen war. Es galt also sich wieder von der «Bühnentechnik» zu befreien: Was haben wir erlebt? «Freie Bühnen», deren Freiheit mit einem vierkantigen Lineal zur Welt kam.

Was ein Doktrinär anrührt, wird unvermeidlich zur Fessel oder zur Schablone. Die Klassiker? Jede ihrer Thatsachen eine ewige «Grundwahrheit». Jedes Beispiel ein ausschließliches Gesetz. Jeder Rat eine Regel. Jeder Trost ein Verbot. Alles wird hier dogmatisch aufgefaßt. Durch den literarischen Dogmatismus aber geht die lebenspendende Wirksamkeit der Klassiker nicht minder verloren, als die Wirksamkeit der biblischen Schriften durch den theologischen Dogmatismus des Constantinischen Zeitalters.

Interessant wird die Sache, wenn die Scholastik populär wird, wenn jeder Mensch eine Volksausgabe des literarischen Katechismus in der Tasche führt, wenn die Kritik die neuen Werke auf ihre stoffliche, formale und inhaltliche Orthodoxie examinirt, wenn das Publikum die Bücher als ästhetischer Privatdozent liest, dem Dramatiker die Proportion der Szenen nachrechnet und dem Schriftsteller die Koordination der Charaktere — oder wenn gar die Geschäftsleute vom Geiste der Weisheit inspirirt werden, so daß der Theaterdirektor ein Stück ablehnt, weil die Peripetie nicht an der richtigen Stelle sitzt oder die Exposition in den zweiten Akt hinüberreicht, oder daß ein Verleger einen Roman nicht nimmt, weil ihm ein Charakter irgendwo nicht richtig «durchgeführt» zu sein scheint. Wahrlich, den Dichter beneide ich, der in einem solchen Schulstubenzeitalter zur Welt kommt!

Wer aber mit der Scholastik ein ernstes Wort zu reden hat, das ist die deutsche Nation. Nämlich jene schmähliche Fremdendienerei, die wir nun schon so lange ohnmächtig beklagen, sie stammt von dem Dünkel des doktrinären Besserwissens. Hier sitzt die Wurzel des Übels: nicht im Mangel an nationalem Selbstbewußtsein, sondern im Mangel an Bescheidenheit des Einzelnen gegenüber der Nation. Um vor seinen Landsleuten Schulmeister spielen zu können, stöbert man in der Fremde herum, spielt dort eine ziemlich klägliche Figur und entschädigt sich dafür, indem man mit geschwollener Dozentendrüse heimkehrt.

Seit sechzig Jahren nun schon erleben wir periodische Wanderzüge der literarischen Lemminge nach Paris, mit stetig zunehmender geistiger Unterthanenschaft. Heute, hundert Jahre nach Lessing, steht es so, daß unsere Literatur, daß unsere Bühne eine Filiale der französischen geworden ist und daß, wenn der letzte exotische Schriftsteller in einen Winkel der Landkarte hustet, Deutschland Emser Wasser trinkt! (— Verzeihen Sie, ich wollte sagen Sodener Wasser --).

Da ziehe ich vor Gottsched ehrerbietig den Hut ab, Gottsched hatte doch wenigstens so viel Achtung und Liebe für seine Nation, daß er ihr aus der Fremde das Beste aussuchte. Auf der Höhe der französischen Literatur wählte er sein Vorbild. Gegenwärtig sticht man blindlings in den ersten besten fremden Suppentopf, und was zufällig an der Gabel hangen bleibt, ist für uns zum Muster noch gut genug! Das ist das Werk des literarischen Doktrinarismus. Wir müssen ihn als unsern geistigen Erbfeind ausrotten. Es gilt unsere Poesie, unsere Zivilisation und unsere Ehre!

Mit welchen Mitteln?

Nun, Sie kennen die Gewohnheit der Natur, jedem Geschöpf, insonderheit den Nagenden, Strohfressenden und Wiederkäuenden einen scharfen Todfeind erwachsen zu lassen. Auch die Scholastik hat einen solchen Todfeind, welcher mit ihr so sicher fertig wird, wie das Wiesel mit den Ratten, wenn man ihm nur nicht die natürlichen Waffen künstlich stutzt. Dieser Todfeind ist die Frau und ihre natürliche Waffe der Spott. Man streitet gegenwärtig so viel über den Beruf der Frau. Einen vergißt man: den Beruf, den Schulweisen auf der Nase herumzutanzen.

---

* Wir spotten über die blutigen Kämpfe zwischen Homousiern und Homöusiern, wir lachen über die Wut zwischen den Blauen und den Grünen in den Zirkusspielen. Nun, wenn die Dinge so weiter gehen, wie sie in den letzten fünfzig Jahren gegangen sind, dann wird nächstens der Staat sich gezwungen sehen, polizeilich und militärisch gegen die literarischen Zänkereien einzuschreiten. Was meinen Sie z. B. zu einer ästhetischen Straßenrevolte? oder zu einer Massen-Auswanderung nach Deutschafrika? oder zu einem siebenjährigen dramaturgischen Kriege wegen dissidirender Auffassung von Emilia Galotti? Dergleichen kann uns gar wohl in den Garten wachsen. Es braucht nur wenige Grade literarischen Fanatismus mehr. D. V.

Digitized by Google

Nach den geistigen Gebrechen des Epigonentums sollte ich Ihnen auch die Charakterschäden desselben darlegen. Ich muß mich jedoch auf Andeutungen beschränken.

Das auffälligste sittliche Merkmal des Epigonentums ist der Mangel an Mut und Edelmut bis zu dem geraden Gegenteil dieser Tugenden, für welches es bloß übellautende Namen giebt. Ist doch schon die Willensentäußerung, das Höchste zu erstreben, ein unedler Zug, weil es Aufgabe eines jeden Geschlechtes ist, alles neu zu bethätigen. Man zehrt nicht ohne schweren Charakterverlust einzig von dem geistigen Erbe der Vergangenheit. Sodann verlernt ein Geschlecht, indem es sich gewöhnt, stets am Gängelbande der Autorität zu bewundern, die Selbständigkeit der Schätzung. Da man das rückwärtsliegende Große mit blendendem Glanze umgeben sieht, verlangt man allmählich immer erst den Glanz, ehe man sich entschließt, etwas anzuerkennen. Hiemit wird einem feigen Namenskultus Vorschub geleistet, welcher jedesmal die jüngere Generation systematisch an allen Ecken und Enden übervorteilt, weil die Jugend keinen Nimbus mitbringt. Der Namenskultus seinerseits ruft wieder einem Protzentum, wo mächtige Plutokraten des literarischen Geschäftes den Anfänger ihre Macht wollen fühlen und das Genie möchten antichambriren lassen. Der Ruhm aber, das Höchste, was eine Nation für Verdienste zu vergeben hat, verliert seinen edlen Goldklang und verdunkelt zum Ruf, wonach derjenige, der am häufigsten genannt wird, einerlei wie und von wem, in die erste Reihe rückt.

Da kann es zum Beispiel vorkommen, daß ein Schriftsteller, der alljährlich etwas Schlechtes veröffentlicht und alljährlich von der Kritik verurteilt wird, durch die unermüdliche Wiederholung dieser Leistung und dieser Verurteilung sich einen «Namen» erwirbt und hiermit alle Thüren offen findet. Da ferner das ewige im Staub Liegen vor den Klassikern eine gewisse Entsagung der Eigenliebe fordert, versucht man sich dadurch schadlos zu halten, daß man verlangt, der Nebenmann möchte sich noch tiefer in den Staub drücken, und paßt mit polizeilichen Blicken auf, ob das auch richtig geschehe. Man übernimmt also die Rolle eines päpstlichen Thürknechtes und wird dadurch servil. Oder man verketzert jede freie Meinungsäußerung hinsichtlich der Klassiker und gerät hierdurch ins Pfäffische.

Wenn man nicht gar den Übelthäter mittelst des beliebten «Brandmarkens», «Festnagelns» und «Tieferhängens» der Nation als Majestätsverbrecher denunzirt, — eine unehrliche Beschäftigung, mit welcher man den Sykophanten und Henkern ins Handwerk pfuscht.

Ein zweiter Hauptschaden, innig mit dem Alexandrinertum und der Scholastik verwachsen, ist der Verlust der Wahrhaftigkeit auf dem gesamten weiten Gebiete des Denkens.

Schon die tägliche Klassikerwäsche bringt eine große Versuchung zur Unwahrhaftigkeit mit sich. Man setzt sich nämlich sehr bald unbewußt zur Aufgabe, die Klassiker von allen Fehlern rein zu destilliren und dies ist schon eine unehrliche Aufgabe, deren Lösung Advokatenkniffe und sophistische Kunststückchen nach sich zieht. Hiermit verwandelt sich die literarische Weisheit in Apologetik. Man dozirt mit Balsam und urteilt mit Benzin.

Da jeder, der sich an diesem Anilingeschäft beteiligt, zum Voraus des Beifalls sicher ist, entsteht ein literarhistorisches Strebertum, welches sich anstrengt, zu den bekannten Vorzügen immer neue hinzuzutüfteln. Auf diesem Wege entstehen dann byzantinische Entdeckungen, wie und wasmaßen ein berühmter Dichterfürst zugleich eine Autorität ersten Ranges in der Musik oder in der bildenden Kunst oder in der Zoologie, in der Botanik, u. s. w. gewesen sei.

Der schlimmste, leider zugleich häufigste Mißbrauch aber ist folgender: Man zieht vor den Klassikern seine sämtlichen Grundsätze ein oder biegt ihnen eine Ecke um, bis sie passen; ohne deswegen im mindesten den Anspruch fahren zu lassen, daß die Grundsätze heilig und unbeugsam wären. Es ist eine fortwährende Maß- und Gewichtsfälschung des Urteils, eine beständige Verleugnung der eigenen Bekenntnisse, ein ewiger Selbstwiderspruch zu Gunsten der Autorität, wobei man mit dem Wörtchen «zwar» glaubt, seine Seele gerettet zu haben. Der Selbstwiderspruch muß je länger sich vergrößern, weil der Hiatus der Zeit zwischen der Autorität und uns sich vergrößert, und der Epigone, in allen Dingen schlaff, nicht den nötigen Mut besitzt, der Zeit zu widerstehen. So kutschirt er wie der Page im Zirkus auf zwei Pferden, aber wohlverstanden ohne Zügel; schließlich reißt ihn die Zeit mit, allein er behauptet noch immer auf beiden Pferden zu reiten. Und mit dieser Behauptung lügt er. Verlogenheit, das ist das Ende desjenigen Geisteszustandes, welcher scheinbar so harmlos mit einer entzückten Achsendrehung der Augenmuskeln begonnen hatte. Wo aber Verlogenheit herrscht, da ist jede Änderung eine Besserung, da muß selbst der Feind als Erlöser begrüßt werden. «Und der Herr sandte Heuschrecken über Egypten», müssen wir da andächtig ausrufen.

Wäre es mir jedoch vergönnt, Ihnen eine Kur gegen den Epigonismus vorzuschlagen, so würde ich Ihnen ungefähr Folgendes verordnen:

Als Gymnastik: die Angewöhnung, in aufrechter Stellung zu bewundern und nach jedem Kunstgenuß den Mund sorgfältig zu schließen. Ferner: das Bestreben, das Gesicht nach vorn einzustellen; auf griechische Manier. Nur die ersten Male werden Sie einen leichten Schwindelanfall verspüren. Ferner: Alle zwanzig bis dreißig Jahre einmal im Garten das Oberste zu unterst zu kehren; das giebt freilich einen Umsturz, allein das Pflügen ist auch Umsturz.

Als Diät: Mäßige Enthaltung von dem irreführenden Begriff Klassiker. Nehmen Sie statt desselben lieber das gute, ehrliche Wort «Meister»; Sie werden sich gesünder dabei befinden. Ferner: Ja nicht mehr literarische Speisen zu sich nehmen, als das Herze verarbeiten kann. Der Appetit ist hierin stets der sicherste Berater. Ferner strengste Enthaltung von allen weisen Scharteken.

Endlich empfehle ich Ihnen das Ant-Epigonin. Wissen Sie nicht, was das ist: das Ant-Epigonin? Es ist die lebendige Größe. Wir müssen sie haben: haben wir sie."

Digitized by Google

Theater.

* Wichtigere Schauspiel-Aufführungen. IX.

In Frankfurt a. M. erweckte man eine alte Posse zu neuem Leben, Morländers „Musikalisch-theatralischen Unsinn", die nach dem letzten Kriege die Berliner erheitert hatte. Sie ist ein ausgelassenes Kapriccio, das in verschiedenen Bildern die italienische Oper, die Jamben-Tragödie, das französische Sittendrama parodirte und jetzt noch durch eine Verspottung des Naturalismus bereichert wurde. Eben dieser Charakter der Posse giebt uns den Anlaß, ihrer zu erwähnen: Wir hielten es für ein Glück für unsere Zeit der allzu großen Ernsthaftigkeit, bürgerten sich derlei Stücke ein, wir hielten es für ein Glück auch dort, wo wir dem betreffenden Possenmann in seiner Verspottung nicht Recht geben können. Auch die Parodie erweckt Teilnahme, und neben allerlei Banausentum schallt aus dem Gelächter der Zuhörer ein wenig von jenem gesunden aesthetischen Freiheitsgefühl heraus, das einem Aristophanes sein dankbares Publikum verschaffte.

Wollte die Leitung des Berliner Schauspielhauses durch die Einführung Heinrich Mündens auf diese einstmals auch künstlerisch so hochstehende Bühne den Vorwurf bekämpfen, das Schaffen der Lebenden zu unterschätzen, so unternahm sie diesen Versuch nicht sehr geschickt. Das Lustspiel „Der Marquis von Robillard" ist ein Intriguenlustspiel nach Scribeschem Muster. Am Vorabend der Schlacht von Roßbach wagt sich ein kecker preußischer Offizier unter der Maske eines Marquis von Robillard und als ein angeblicher Sendling der Pompadour mitten in das Hauptquartier des Prinzen von Soubise hinein, um die französischen Generale um jeden Preis zu einer Schlacht zu verleiten, da nur eine solche König Friedrich retten kann. Die Ungeschicklichkeit des Verfassers verrät sich darin, so heißt es in der „T. R.", daß er die einzelnen an und für sich ausbeutungsfähigen Lustspielgedanken nicht fruchtbar zu machen weiß; kaum hat er einen Faden zu verwickeln angefangen, so löst er ihn auch schon wieder auf und schneidet ihn ab, ein „Konflikt" verdrängt den anderen, statt aus ihm herauszuwachsen, und so bekommen wir statt eines großen Ganzen nur Endchen und Stückchen in die Hände. Auch in den zahlreichen Monologen und vor Allem in dem Mangel an Charakteristik zeigen sich die stärksten Spuren der Anhängerschaft. Begabung freilich sei dem Verfasser kaum abzusprechen.

Die bekanntlich von Sozialdemokraten gegründete „Freie Volksbühne" in Berlin gab Alexej Pissemskys Schauspiel „Der Leibeigene". Im Hinblick auf den Parteigenossen-Charakter der Besucher findet J. Hart „ein Wagnis" in dieser Vorstellung: „Der Kampf eines Einsamen, eines Unterdrückten, eines Knechtes um seine Ehre und Menschenwürde erregte teilweise gewiß auch das politische Mitempfinden der sozialdemokratischen Zuhörerschaft, andererseits aber wurden die Parteigefühle auch in arger Weise verletzt. Das Drama wurzelt in jener russischen Urchristentumsgläubigkeit, in der tiefen Dulderfrömmigkeit, wie sie uns auch aus Tolstoj bekannt geworden, in jener Passivität, welche den russischen Soldaten zum geduldigsten aller Schlachttiere macht. Aber man weiß auch, wie unduldsam unsere Sozialdemokraten sind gegen die Worte ‹Gott› und ‹Kirche›, und wie sie gerade die Tugenden der Frömmigkeit, Geduld und Ergebung verachten und verspotten. Die Pissemskysche Objektivität, die Objektivität eines nüchternen Beobachters und — des Zweiflers, der Alles unter demselben spöttischen Lächeln ansieht, sucht niemals starke Sympathien für den Einen oder heftigen Abscheu gegen den Anderen zu erwecken: und wer daher die ‹Freie Volksbühne› nicht um der Kunst willen aufsucht, sondern nur um der Wahlversammlungspolitik wegen, ging vielleicht ziemlich unbefriedigt davon. Aber es legt ein gutes Zeugnis für die Zuhörerschaft ab, daß trotzdem so laut und kräftig der Beifall ausbrach, daß die starke und echte Kunst des Dichters immer wieder die Widerstrebenden bezwang. Schade nur, daß unter den so ausgedehnten, künstlerisch feinen, aber theatralisch unwirksamen Gesprächen nicht energisch genug gestrichen war und daß die Übersetzerin das rechte Wort nicht zu treffen wußte. Die kernhafte Natürlichkeit des Urtextes ging in allerhand Steifheiten, wunderlichen Schnörkeln und auch Trockenheiten zu Grunde. Das Pissemskysche Drama «Der Leibeigene» — ein, wie mir scheint, nicht sehr glücklich gewählter Titel, im Russischen heißt's «Gorkaja Sudbina» («Bitteres Loos») — überrascht durch seine Ähnlichkeiten mit Tolstojs «Macht der Finsternis», aber es erschien bereits im Jahre 1859, und man muß daher unbedingt eine Beeinflussung Tolstojs annehmen. Das Tolstojsche Werk zeichnet sich freilich durch eine außerordentliche geistige Vertiefung vor dem Pissemskyschen aus, es ist ihm auch wohl in allen künstlerischen Ausführungen überlegen: der Vergleich der beiden Kindesmordszenen muß unbedingt zum Vorteil des Nachfolgers ausfallen, aber ich halte andrerseits auch wieder den ‹Leibeigenen› trotz seines zweiten Aufzuges für bühnendramatischer, weil er einfacher und klarer sich aufbaut. Ich glaube, es verlohnt sich eine Aufnahme in das Spielverzeichnis der ständigen Bühnen. Man müßte nur deutlicher und schärfer die sozialen Verhältnisse für ein deutsches Publikum klarlegen, die Pissemsky als bekannt für seine Russen voraussetzen durfte. Ein düsteres Nachtbild entrollt der Dichter: Arany, ein Leibeigener, all seinen in der Sklaverei verdumpften Genossen überlegen an Geist, Gemüt und Menschheitswürde, gutmütig und versöhnlich, aber auch voll aufbrausenden Jähzorns, kommt aus Petersburg heim und findet sein Weib verführt von dem Gutsherrn. Doch noch mehr: Lisaweta hat auch ihr Herz an den Gutsherrn verschenkt, und vergebens sucht der unglückliche Gatte, in seiner Ehre tief verletzt, gegen die feindlichen Gewalten, die auf ihn einstürmen, seine Menschheits- und Manneswürde zu bewahren. Als ihm die Bauern, verständnislos für seine höheren Empfindungen, aufgehetzt von dem Dorfschulzen, gewaltsam sein Weib entreißen wollen, erwacht eine unmenschliche Wut in ihm und rasend vor Zorn erschlägt er das Kind Lisawetas, um sich dann freiwillig dem Gerichte zu stellen."

Ein Volksdrama von Richard Voß, „Schuldig!", wurde zunächst im Wiener „Deutschen Volkstheater" und bald darauf in Leipzig dargestellt. „Die Handlung entrollt ein Lebensbild ohne Lust, ohne Trost, qualvoll und schrecklich, aber der Wirklichkeit mit grausamer Treue nachgedichtet." Thomas Lehr hat zwanzig Jahre als Mörder im Zuchthause gesessen, nun seine Unschuld klar wird. Mittlerweile ist Alles, was ihm gehörte, verkommen, verkommen sind Weib und Kinder unter dem Fluche seiner Mordthat. Mit Hilfe eines Beamten sucht er sie auf — und jetzt wird er endlich, was er nicht war, als er verurteilt wurde, schuldig: er erschlägt den Zuhälter seiner Frau. Müller-Guttenbrunn schreibt dazu: „Wenn wir dergleichen in einer Zeitung lesen, sagen die Anhänger der alten Ästhetik, forschen wir nach der Wohnung der Unglücklichen und beeilen uns, ihnen zu helfen. Was aber sollen wir thun, wenn die Kunst das Leben abschreibt und uns die Tragödie eines einzelnen Justizmordes schildert? So etwas kann ja vorkommen, und es ist recht traurig, aber was geht das uns an? Ist unsere Rechtspflege schlecht, weil Richter irren können? Was will eigentlich der Dichter? Die Anhänger der noch ungeschriebenen neuen Ästhetik, die ihre Gesetze erst aus den Kunstwerken unserer Zeit ableiten wird, verstehen diesen Ein-

Digitized by Google

ward nicht; ihnen ist der Mensch wichtig, das Individuum, nicht der Typus; das Besondere, nicht das Allgemeine. Und eine Wahrheit, die sie traurig stimmt, die sie niederdrückt mit ihrer irdischen Schwere, scheint ihnen der Kunst nicht unwürdig zu sein. Sie erbauen sich an der Wahrhaftigkeit der Lebens- und Menschenschilderung und sie suchen die Erhebung, welche die alte Kunst im Theater selbst bieten mußte, außerhalb desselben, sie gehen dem erschütternden Einzelfall in seinen sittlichen Wirkungen nach und gelangen vielleicht auf lichtere Höhen, als die sind, auf welche sie der Dichter im Theater führen konnte. Denn was hätte er noch thun können? Er hat uns gezeigt, welch schreckliche Folgen eintreten, wenn die Gerechtigkeit Unrecht thut, er hat einen Justizmord als den Urheber eines Mordes und der Entsittlichung einer ganzen Familie gekennzeichnet, er gab uns die Psychologie einer That — das Weitere ist nicht mehr seine Sache. Freilich, für die schönen Gemüter, die Befreiung und Erhebung von ihm fordern, hätte er wohl noch einen Akt hinzufügen können, in welchem die Geschwornen den Mann, der zwanzig Jahre für einen Mord gebüßt, den er nicht begangen, freisprechen von einem Mord, den er begangen. Julchen, seine Tochter, hätte sich im Gerichtssaal mit dem Manne verloben können, den sie jetzt gewiß verloren hat, und ihr Bruder wäre wahrscheinlich auch geläutert aus der Sache hervorgegangen. Das würde gewiß sehr schön gewesen sein, aber wäre damit der sittliche Kern seines Stückes nicht unter Wasser gesetzt worden? Der Dichter ging der Schablone ängstlich aus dem Wege und er wollte augenscheinlich keine Kinderkomödie schreiben, sondern ein Werk für denkende, für moderne Menschen. — Die Kluft, welche diesen Dichter, der ein künstlerisch empfindender Realist ist, von dem modischen Naturalismus trennt, ist groß, und sie tritt uns am deutlichsten in der Behandlung der Branntweinschänke entgegen. So viel Alkohol und kein einziger Rausch. Auch technisch waltet überall künstlerisches Maß. «Schuldig!» ist vielleicht das grellste Stück von Voß, aber es ist auch sein vollendetstes. Dies gilt von der Charakterzeichnung, die wir in solcher Frische und Lebendigkeit in keinem seiner Werke gefunden, und von der geschlossenen, streng folgerichtig aufgebauten Handlung. Die Lebenswahrheit, die in den Charakteren und in der Handlung waltet, wird nur von der getragenen Sprache — namentlich in der Branntweinschänke, wo wir gern mundartliche Töne gehört hätten — zuweilen gestört, und es scheint auch, daß den Darstellern im Text mimische und pantomimische Unterweisungen gegeben worden sind, die der hohen Tragödie angemessener sein mögen, als dem Proletarier-Schauspiel. Das Alles sind Anzeichen dafür, daß Voß sich in formaler Hinsicht noch immer nicht ganz durchgerungen hat zum modernen Stil des Dramas."

Musik.

* Wichtigere Opern-Aufführungen.

Die große Oper „Hiarne", Text nach Bodenstedts gleichnamiger Dichtung, Musik von Ingeborg von Bronsart, die im Berliner Opernhause aufgeführt ward, vermochte nicht sonderlich zu erwärmen. „Frau von Bronsart hat," schreibt Leßmann, „wo sie eine Wirkung auf die Zuhörer hervorbringt, lediglich Stimmungsbilder geschaffen, während ihr festumrissene, charakteristische Gedanken und künstlerische Entwickelung derselben nicht zu Gebote standen. Eigentlich erhebt sich die Musik nur in zwei Momenten zu tieferer Wirkung, das ist das Liebesduett zwischen Hiarne und Hilda und der Tod der letzteren. Ist die Musik zu diesen Szenen auch nicht ohne Weichlichkeit, so wird sie doch die Zustimmung weichgestimmter Seelen erringen, und in der That wurden diese beiden Stellen durch lautesten Beifall ausgezeichnet. Die musikalische Charakteristik der Männer ist schwächlich bis zur völligen Unbedeutendheit. Die Chöre, deren die Komponistin sich mehrfach bedient, sind homophon gehalten und greifen charakteristisch in die Handlung nicht ein. Sie singen eben nur bei dürftiger Melodik ihren vierstimmigen Satz herunter; ein Frauenchor, ein schwedisches Volkslied, zeichnet sich sogar durch hervorragende Trivialität aus, die der Komponistin indessen nicht zur Last gelegt werden soll. Die Instrumentation ist meistens wohlklingend, wenn auch vielfach etwas lärmend, hie und da sind sogar Anläufe zu charakteristischer Verwendung der Orchestermittel bemerkbar. Den Singstimmen ist sehr viel zugemutet, namentlich haben Hiarne und Hilda außerordentlich anstrengende Partien zu singen. In der Form schließt sich das Werk denen an, die den deklamatorischen Stil Wagners mit den abgeschlossenen Formen der alten Oper zu verbinden trachten".

Paul Geislers Oper „Die Ritter von Marienburg" wurde in Hamburg gegeben. Der Text, eine Rittergeschichte, weicht dadurch von der gewohnten Behandlungsart solcher Stoffe ab, daß er die Ritter, an ihrer Spitze den Landmeister, als eine in willkürlichen, herkömmlichen Satzungen befangene, bis zur Unwahrheit und Heuchelei verrottete Gesellschaft zeichnet und ihr ein Liebespaar gegenüber stellt, das dem allmächtigen Drange der Natur gehorcht. Diese Auffassung rührt vom Komponisten her. Die Ausgestaltung ward ihr nicht gerecht: die Verse sollen zumeist ungelenk und dilettantisch sein und sich nur an den wichtigsten Stellen „zur Höhe ihrer Aufgabe emporheben". Außerordentlich warmes Lob findet aber die Musik. „Geisler hat", schreibt z. B. Georg Wentzel, „einen völlig neuen, selbständigen Stil geschaffen. Er hat weder die alte Einteilung in Nummern beibehalten, noch von Wagners Grundsätzen mehr angenommen, als heutzutage selbstverständlich sein sollte. Sein Stil ist ein durchaus melodischer: er kennt weder das alte Rezitativ, noch den deklamatorischen Sprachgesang Wagners, bei ihm ist Alles Melodie. Geisler kennt auch — fast durchgehends — keine kurzen, abgerissenen Motive von wenigen Tönen, sondern nur lang ausgesponnene Themen. Und diese ausgesprochene Melodik ist mit aller Energie dem dramatischen Ausdruck dienstbar gemacht. Kein Ton, der nur um seiner selbst willen da wäre, kein Takt, der nicht eine Entwickelung zum Mindesten in der Empfindung bedeutete. Die Erfindung selber ist durchgehends von einer geradezu elementaren Wucht, Natürlichkeit und Wahrheit, immer den Vollgehalt der Empfindung ausschöpfend, oft mit ganz geringen Strichen, immer von echter, theatralischer Schlagkraft. In der Harmonik steht Geisler auf dem von Wagner urbar gemachten Boden, schaltet aber auch hier mit völliger Selbständigkeit; desgleichen in der Instrumentation, die stellenweise geradezu phänomenal ist. Die formelle Abrundung erreicht Geisler weniger durch die im Verhältnis zu Wagner stark eingeschränkte und in anderem Sinne verwandte leitmotivische Arbeit, als durch streng einheitlichen Aufbau der einzelnen Szenen, die dann, durch größere Zwischenspiele in sorgsamer Abstufung verbunden, das kunstvolle Gefüge der Akte bilden." Wir dürfen gespannt sein, ob diese glänzende Beurteilung sich bestätigt.

Eine neue komische Oper, „Des Königs Schwert", von Theodor Hentschel, erfreute im Stadttheater zu Bremen. Das Textbuch soll ein wenig schwach sein, in der Hauptgestalt, dem Stadtsyndikus Pastourelle, auch gar zu sehr an Wagners Beckmesser erinnern. An Wagner gemahnt auch die Musik, deren Erfolg aber trotzdem als „ehrlich verdienter" bezeichnet wird. Man lobt, daß Hentschel auch auf eigenen Bahnen mit

Digitized by Google

viel Glück wandele, daß er in den Ensemblesätzen bisweilen Vorzügliches leiste, daß die Instrumentation sehr tüchtig sei. „Den Stoff entlehnt die Oper der französischen Geschichte, sie bietet Verwickelungen, wie sie in dergleichen musikalischen Bühnenwerken gang und gäbe sind, und behandelt die schnelle Übergabe der liguistischen Stadt Blesmes — ein Schwert giebt dazu die Veranlassung — an König Heinrich IV."

München brachte Ende Februar die dreiaktige Oper „Murillo", Musik von Ferdinand Langer. Der Text wird als unbedeutend bezeichnet, ja, er hat vielfach Anstoß erregt. „Es gehört in der That ein sonderbarer Geschmack dazu," schreibt Oskar Merz, „die Entstehung eines der vollendetsten Meisterwerke aller Zeiten, wie es die «Madonna von Madrid» ist, zur Grundlage einer armseligen Liebesgeschichte zu machen, die nicht interessanter wird, weil der Librettist den Verliebten «Murillo» nennt. Welche Fülle von Poesie gehörte dazu, einen Murillo, einen Schöpfer dieses Madonnenbildes, wirklich zu charakterisiren! Es dünkt uns undurchführbar, jene Gestalt zum Mittelpunkt einer szenischen Handlung zu machen. Abgeschmackt wird die Sache aber durch die Unterstellung, als sei es bei der Schaffung eines solchen Wunderwerkes in Murillos Atelier so zugegangen, wie die «Dichtung» der Oper es vorschreibt. Widerlich vollends ist es, das Mädchen, das Murillo zum Bilde der Jungfrau Modell steht, auf die Anregung eines anwesenden Genossen Murillos hin in orgiastische Lust ausbrechen zu sehen. Die «dichterische» Ausschmückung dieser Szene wurde zwar zur Aufführung hier etwas gemildert, indem man die Madonnenkleidung des Modells wegließ. Die hätte allerdings gerade noch gefehlt! Aber der Geist, der aus der szenischen Bemerkung: «Teresa wirft während des Tanzes ein Stück nach dem andern des Madonnengewandes ab», spricht, bleibt doch und wirkt auch für solche, die sich keineswegs etwa zu Frömmlern zählen wollen, im höchsten Grade verletzend. Die ohne diese verwerfliche Pikanterie überaus dürftige Handlung der Oper ist mit zwei Sätzen erzählt. Der natürlich höchst solide Murillo, der die Madonna malt, wird von seiner Braut und deren Papa im Atelier in dem Augenblick überrascht, als er dem dazu verwendeten Modell die durch einen improvisirten Tanz in Unordnung geratenen Haare wieder ordnet, und das Modell, das in ihn einigermaßen verliebt ist, in leichtsinniger Ausgelassenheit ihm einen Kuß auf die Lippen drückt. Infolgedessen ginge beinahe die ganze Liebe aus dem Leim — wenn nicht der treue Freund Murillos schnell das Modell zu seinem Weibe erkieste und erklärte und so die Eifersucht besänftigte. Schluß: Zwei Liebespaare." Merz findet auch an der Musik nicht viel Gutes. „Sie schwankt in der Hauptsache zwischen dem Hang zum Volkstümlichen und jenem aus einem Mißverstehen des gesanglichen Wesens der neueren musikalisch-dramatischen Werke hervorgegangenen Singsprechtone, der — bildlich gesprochen — musikalisch eigentlich weder Fisch noch Fleisch ist. Das Textbuch wird aufenthaltlos durchdeklamirt. Wiederholungen sind selten. Dagegen finden sich Liedsätzchen, die aber — eben durch jenes Bestreben des Komponisten, den dramatischen Faden nicht zu verlieren — meist nur allzu rasch wieder abgebrochen werden. Etwas oft mischen sich triviale Wendungen herein, namentlich bei Abschlüssen, denen man dann ansieht, daß sie berufen sein sollen, Effekt zu machen, als «Schlager» zu wirken. Aber auch sie kommen nicht eigentlich zur Entwicklung. Reminiszenzen kommen aus aller Herren Werken. Dies wäre jedoch noch nicht so schlimm, wie es der Mangel jedes größeren, einheitlich gestalteten Tonstückes ist. Trotz mancher motivischen Durchführung, die übrigens im Vorspiel — weil dort von dramatischer Absichtlichkeit nicht eingezwängt — am besten ist, macht das Ganze den Eindruck zahlloser, in bunter Folge aneinandergereihter Periödchen. Das Beste sind die Tanzmusiken. Besonders interessirt wiederholt die wirkungsvolle Führung der Hornstimmen. Der Gesang dagegen macht außer in den Liedsätzen, gleich den Chören, aus den oben angeführten Gründen häufig den Eindruck des Gezwungenen."

Eine Spieloper mit Musik von Raoul Mader, „Die Flüchtlinge", die man in Wien gab, ist eigentlich eine Operette und zwar, was den langweiligen und albernen Text anbelangt, auch als solche keine gute. Die Musik ist besser. „Echt operettenhaft wirken in dieser die bekannten, den Gesangsschlüssen vorangestellten Fermaten, desgleichen die mit Vorliebe angewendeten Tanzrhythmen. So wenn die Mädchen Bertha und Gusti ihren ersten Gefühlen über die Rettung des Prinzen Lambignac in einer flotten Zepperlpolka Ausdruck geben, Bauer Jochem die Ankunft der preußischen Patrouille in einer Polka-Mazurka meldet, besonders aber wenn einige der wirksamsten Ensembles in einschmeichelnd melodiöse Walzer ausklingen. Solche Stellen können in einer Straußschen Operette vorkommen. Im Ganzen kann man der Maderschen Partitur keine hervorragende Eigentümlichkeit zusprechen, andere Vorzüge: Wohlklang, Ohrgefälligkeit, eine für die Sänger sehr dankbare Art, die Stimmen zu führen, bleiben ihr unbenommen. Man erkennt deutlich die geübte Hand eines Praktikers. Da Mader als Begleiter am Klavier auch so ziemlich die ganze ältere, wie moderne Opernliteratur kennen gelernt haben mochte, kann es nicht überraschen, so manches unwillkürliche Echo aus anderen Partituren in der seinigen wieder auflebend zu finden. Maders Hauptvorbild dürfte Délibes gewesen sein, auch die Spuren Lortzings, Flotows, Reissigers, Donizettis, Gounods, Halévys, Robert Fuchs' und, und wie schon angedeutet, Johann Strauß' lassen sich in der Maderschen Neuheit ohne Mühe verfolgen. Nur ein berühmtestes Vorbild bleibt unvertreten, wir möchten fast sagen: zum Vorteil der Sache, da es ja bekanntlich von Unberufenen bis zum Überdruß für ihre Zwecke geistlos ausgenützt worden ist: Richard Wagner." So Theodor Helm in der „Deutschen Zeitung".

Bildende Künste.

* Der Bildhauer **Ernst Julius Hähnel,** einer der Hauptvertreter der älteren Kunstrichtung, feiert am 9. März in Dresden, wo er seit fast fünfzig Jahren thätig ist, seinen achtzigsten Geburtstag. Wie ein Stück Vergangenheit ragt er mit seiner von allen modern naturalistischen Anschauungen unberührt gebliebenen, scharfkantigen Persönlichkeit in die Gegenwart hinein. Wenn man heute von „älterer Richtung" spricht, so gewinnt diese einfache Benennung oft fast den Wert eines absprechenden Urteils. Wie sehr mit Unrecht, das zeigt wieder einmal ein Überblick über das ungewöhnlich reiche Schaffen Hähnels. Auch wer anderen Zielen zustrebt, kann ihm seine höchste Achtung nicht versagen. Hähnels Art wurzelt in der Antike, wie man sie bisher fast allgemein auffaßte: die Bildnerei ist ihm die Kunst der schönen Formen und Linien, das Motiv gilt ihm gleichsam nur als Vorwand, um eine Summe von Formenideen auszusprechen. Charakteristik kann er nur solange gebrauchen, wie sie sich mit seiner Schönheitsidee verträgt. Dieser muß sich alles unterordnen. Zusammen mit einer gewissen Neigung für sinnvolle Beziehungen in seinen Darstellungen sind das schon die Grundzüge seiner Kunst. Gleichen sie in mancher Hinsicht

Digitized by Google

denjenigen Thorwaldsens und anderer Klassizisten, so hat es Hähnel doch verstanden, sie mit ungleich mehr Lebensgefühl zu durchdringen, als diese. Vor seinen Werken beschränkt sich unser Genuß niemals auf die bekannte nur kühl theoretische Wertschätzung, mit der wir heutzutage so vielen Arbeiten aus jener Zeit gegenüberstehen. Sie geben in stattlicher Reihe auch Zeugnis davon, daß es Hähnel vergönnt war, sich künstlerisch voll auszuleben. O.

* **Karl Eduard von Liphart** und **Giovanni Morelli** †. Die Kunstforschung hat in den letzten Wochen zwei Männer verloren, die nicht ersetzt werden können, da sie Originale im edlen Sinne des Wortes waren. Karl Eduard von Liphart starb Mitte Februar hochbetagt in Florenz, Giovanni Morelli am 1. März in Mailand im Alter von fünfundsiebenzig Jahren. Inmitten der Sammlungen, die sie im Verlauf eines arbeitsreichen Lebens um sich vereinigt und die ihnen als unentbehrliches Rüstzeug beim Studium dienten, hat der Tod beide erfaßt. Wer diese Behausungen je betreten hat — die Morellische sauber und behaglich, durch die gewählte Gemäldesammlung geschmackvoll verziert, die Lipharische mit Büchern und Gipsabgüssen vollgestopft, die Wände bis oben hinauf mit Photographien behangen, Mappen auf und unter allen Tischen, ein wahres Faustsches Laboratorium — dem entschwinden sie nicht aus dem Gedächtnis. Hat auch Morelli durch seine literarische Thätigkeit sich einen glänzenden Namen gemacht — als Iwan Lermolieff, der Pseudo-Russe, der sich in deutschen Galerien ebenso heimisch erwies wie in den italienischen —, so wird doch sein Nachruhm sich nicht sowohl auf diese Erzeugnisse seiner Feder, als gleich dem Lipharts auf den Einfluß gründen, den er auf den ganzen Kreis der gleichzeitigen Kunstforscher ausgeübt hat. Wie Liphart, der außer einer Broschüre kaum etwas geschrieben, wirkte auch Morelli doch namentlich durch seine Persönlichkeit und die aus dieser herfließenden Ansichten: seine Schriften haben nur den Zweck verfolgt, diese Ansichten zu verbreiten und ihnen zum Siege zu verhelfen; es waren Gelegenheitsschriften, die trotz ihrer Frische und ungewöhnlichen Eindringlichkeit vornehmlich einen kulturgeschichtlichen, d. h. nur vergänglichen Wert bewahren dürften; zum Schaffen eines künstlerischen Werkes fehlten ihm ebenso die Gläubigkeit wie die Kraft zum Entsagen. Was er aber durch sein Vorbild in der Richtung auf Erfassung jeder Stammesgemeinschaft als eines Organismus, der seine eigene Sprache und vor allem in der Kunst rede, sowie jeder Zeit als einer geschlossenen, von bestimmten Beweggründen getriebenen Einheit gewirkt hat, das wird dauern und weiter Früchte tragen, ebenso wie die Erkenntnis florentinischer Eigenart, die Liphart in unermüdlichem Aufstöbern der Monumente gewonnen hat, als unverlierbares Gut bestehen bleiben wird.

Waren es die Pfadfinder, die Meister der Übergangszeit, die Lipharts Interesse vorzüglich in Anspruch nahmen, so standen für Morelli durchaus die Vollender im Vordergrunde, die Correggio, Giorgione, Palma, Dosso, Cariani, Sodoma, vor allem aber der jugendliche Raphael. Überhaupt faßten beide Forscher namentlich die Jugendperioden der Künstler, die Zeit ihres vollsaftigen, noch nicht zur Gewohnheit gewordenen Schaffens ins Auge. Daher ist es erklärlich, daß beide einen so nachhaltigen Einfluß auf die Fachgenossen gewannen, dagegen wenig auf das größere Publikum einwirkten, dem die Werke der Frühzeit ferner liegen, als die der vollen Reife.

Ohne auf die näheren Lebensdaten der beiden Verstorbenen einzugehen, sei hier nur noch der große Gegensatz hervorgehoben, der zwischen diesen beiden Charakteren bestand und sich im persönlichen Verkehr sofort bemerklich machte. Liphart liebte es, die Miene des barschen, polternden Alten aufzusetzen; die falsche Würdigung oder Bestimmung eines Kunstwerkes öffnete sofort seinem unerbittlichen Sarkasmus die Schleusen; im Grunde aber war er ein gutmütiger, äußerst wohlwollender Mensch. Morelli dagegen trug die höflichsten Umgangsformen zur Schau, war der liebenswürdigste, den vielseitigsten Interessen zugängliche Gesellschafter, den man sich denken kann: seine ätzende Satire trat erst zu Tage, sobald er die Feder ergriff und sich an das größere Publikum wandte. Da es ihm gelungen war, einen größeren Kreis von Anhängern um sich zu versammeln, also im eigentlichen Sinn des Wortes Schule zu machen, verlor er dadurch leider zum Teil seine Unabhängigkeit, war in der letzten Zeit zu sehr darauf bedacht, seine Autorität aufrecht zu erhalten und zu solchem Zweck die wohl aus seiner Lehrzeit als Mediziner entnommene Theorie einer angeblich exakten, auf bestimmten, greifbaren Merkmalen beruhenden Kunstforschung in einer Weise auszubauen, die mit seinem künstlerisch und poetisch angehauchten Naturell nicht gerade in Einklang stand.

Was aber beide Dahingeschiedene im höchsten Grade besaßen, das ist die aus echter Liebe zur Sache fließende Wahrheitsliebe, die sie dazu trieb, begangene Irrtümer nicht bloß einzusehen, sondern auch offen einzugestehen. Dadurch erhielten sie sich bis an ihr Ende in frischem Aufsteigen und boten für ihre Zeitgenossen, wie für alle Späteren, das erquickende Beispiel echter und freier Forschernaturen. W. v. S.

* Zwei der bedeutendsten Wiener Architekten sind im Laufe der letzten Wochen gestorben: der Gotiker Friedrich von Schmidt und der Hellene Theophil von Hansen; Heinrich Ferstel ging ihnen im Tode vorauf, so bleibt Hasenauer als der letzte jener vier, die das monumentale Wien unserer Tage geschaffen haben.

Friedrich von Schmidt war ein Schwabe; von der technischen Hochschule und mit dem Freibriefe der Steinmetzen in der Tasche wanderte er 1843, achtzehn Jahre alt, nach Köln, wo er fünfzehn Jahre lang unter Zwirner als Werkmeister beim Dombau thätig war. Die Beteiligung am Wettbewerb um die Wiener Heilandskirche brachte ihm zwar nicht den Sieg, aber einen Ruf an die österreichische Akademie nach Mailand, und mit den abziehenden Österreichern ging er 1859 als Professor nach Wien. Als Lehrer hat er hier begeisternd und höchst segensreich gewirkt; ganz Österreich durchzog er mit seinen Schülern, überall wurden die bemerkenswerten Bauten und ihre Teile im großen Maßstabe und ganz genau so, wie das der Architekt braucht, abgezeichnet. Eine Reihe der bedeutendsten Baumeister sind aus seiner Schule hervorgegangen, wir nennen nur Hauberisser, den Erbauer des Münchener Rathauses, von Wielemanns

Digitized by Google

und v. Neumann in Wien, Höcker in Prag, Rincklage in Düsseldorf. Schmidts Großthaten als Architekt sind der hohe Turm des St. Stephans-Doms, die herrliche Fünfhauser gotische Kuppelkirche und das stolze Rathaus in Wien, letzteres ein weltberühmtes Hauptwerk, in dem er eine moderne gotische Baukunst, voll der eigenartigsten Schönheiten, eine wunderbare Verbindung von Gotik und Renaissance zum Leben erweckte. Schmidts letztes Werk ist das eigenartig schöne, ernste Sühnhaus an der Stelle des furchtbaren Ringtheaterbrandes. Es starb mit diesem Künstler einer der größten Baumeister der Gegenwart, groß durch seine staunenswerte Kenntnis der Gotik, groß als Lehrer und groß durch sein Können, die alten Formen den neuen Bedürfnissen in der entsprechenden Weise dienstbar zu machen. Eine unversiegliche Phantasie und die gewissenhafteste Sorgfalt in der Ausführung sprechen gleicherweise aus seinen Werken.

Ganz anders war in seiner Art **Theophil von Hansen**, ein Däne, der auf dem Umwege über Athen in den Hafen Wiens einlief. Seine Knaben- und Lehrjahre fielen in die Blütezeit Thorwaldsenscher Kunst; voller Begeisterung für den griechischen Baustil zog er, mit Hilfe eines dänischen Stipendiums, nach Italien und Griechenland. Acht Jahre blieb er in Athen, wo schon sein Bruder Christian das Universitätsgebäude begonnen hatte. 1846 folgte er einer Einladung Ludwig Försters nach Wien, wo er seine zweite Heimat fand. Seine Hauptbauten erstanden in Kopenhagen, in Athen und in Wien. In Kopenhagen ist das Königsschloß sein Werk, in Athen erbaute er im Auftrage des Barons Sina die Sternwarte und die prachtvolle griechische Akademie, ein Werk im Stile des Mnesikles und Iktinos, ganz aus pentelischem Marmor mit herrlichen Säulengängen. Wien endlich zieren neben zahlreichen Palästen, die er erbaut hat, vor allen Dingen seine drei Hauptmonumentalbauten: die Börse, die Kunstakademie und das Parlamentsgebäude. Sie zeigen sein Streben, die antiken Bauformen der Neuzeit dienstbar zu machen, am meisten und großartigsten. Am wenigsten befriedigt die Akademie. Die Börse, die vom edelsten Steine erbaut ist, erinnert an Florentiner Werke. Das Parlamentsgebäude zeigt die antiken Formen am selbständigsten und klarsten. Freilich hat Hansen dieses Lieblingskind seiner Phantasie nicht vollendet gesehen. Den Bau, der im dauerhaftesten Stein, in Granit mit künstlichster Marmorverkleidung errichtet ward, dachte er sich in Gold und Farben erstrahlend, wie die Tempel der alten Griechen, den Fries mit kulturgeschichtlichen Gemälden fortlaufend geschmückt. Auf diesen Bahnen fand er keinen Begleiter; so ist der Plan unausgeführt geblieben. Auch wegen der mangelhaften Schallwirkung hat Hansen manchen Spott ertragen müssen. Hansen hatte, was Schmidt abging, den Sinn für die Farbe; in der Dekoration hat er eine große Meisterschaft entfaltet, und Meister Rahl wie seinen Schülern Griepenkerl, Eisenmenger u. a. hat er manche Gelegenheit zu monumentalen Malereien verschafft. Seine ganze Begeisterung galt der hellenischen Kunst. Was Schinkel in Berlin und Klenze in München war, das war Hansen, nur in noch höherem Maße, für Wien.

Vermischtes.

* **Unser Zimmer** (Schluß). „Das Hauptsächlichste bleibt die Anordnung des Hausrates. Die kostbarsten Sachen lassen unter Umständen ein Zimmer doch unfreundlich erscheinen, und bei den einfachsten Möbeln kann es außerordentlich behaglich sein. Hier muß freilich der individuelle Geschmack das Beste thun; einige Andeutungen lassen sich aber immerhin geben. Jede weitgetriebene Regelmäßigkeit ist vom Übel. Hausgeräte und Möbel (von mobilia), sie sind beweglich; werden sie streng architektonisch geordnet, so verlieren sie diesen Eindruck, sie sehen wie nutzlos aus und wirken erkältend. Das übliche Sofa an der Mitte der Wand mit dem ovalen Tisch davor und den beiden «Fauteuils» in abgezirkelter Dreiviertelwendung beiderseits in unseren Besuchszimmern ist wohl Jedem unbewußt einmal zum Stimmungsverderber geworden. Daher auch die Unbehaglichkeit aller der unseligen «guten Stuben». In diesen Räumen kann man trotz aller Anstrengung nur vom Wetter, vom neuesten Julius Wolff oder von der letzten Gesellschaft bei Neumanns, wenn's hoch kommt, bei von Neumanns reden. Die Herzlichkeit gefriert. Wer mit seinem Gemüt haushält und gescheit ist, besucht Leute, die eine «gute Stube» haben, überhaupt nicht. Die Möbel haben unter der weißleinenen Alltagshülle noch einen kostbaren Damast- oder Sammetbezug; die Menschen aber unter dem Sammetflaum gesellschaftlicher Formen nur Seegras, Pferdehaar und Draht. Auch im besten Zimmer muß man durchaus zu Hause sein. Man muß den Möbeln ansehen, daß und wie sie benutzt werden. Naturgemäß bilden sich immer Unterabteilungen — ausgenommen im Speisezimmer, wenn es nur diesem Zweck dient, und das dann auch regelmäßig einen unbehaglichen Eindruck außerhalb der Tischzeit macht. Dieser Gruppenbildung muß man entgegenkommen, eine Schreibtisch-, eine Nähtisch-, eine Plauder-, eine Dämmerungsecke u. dergl. m. zu schaffen suchen. Ein unregelmäßig gestaltetes Zimmer bietet hierzu meist mehr natürliche Anhaltepunkte, als das übliche rechteckige. Durch geschickte Gruppirungen läßt sich die unvermeidliche Unregelmäßigkeit in eine beabsichtigt erscheinende verwandeln, was dem Zimmer einen ähnlichen Reiz verleihen kann, wie eine Erkernische oder ein eingebauter und umfriedeter erhöhter Fensterplatz.

Für alle derartigen Anordnungen kommt in erster Linie als weiteres Hilfsmittel der Stoffbehang in Betracht. Die warmen Tönungen namentlich der orientalischen Gewebe, die Wirkungen des Lichtspieles in breiten Farben ermöglichen wie nichts Anderes den Eindruck des Belebten, Traulichen. So lassen sich beispielsweise unsere unheimlich schmalen und hohen, meist als notwendiger Übelstand ganz vernachlässigten Korridore durch Anbringung einer niedrigeren vollständigen Zeltdecke in die wirkungsvollsten Vorbereitungsräume für den Wohnlichkeitseindruck der Zimmer umschaffen. Man kann freilich auch in der Verwendung von Vorhängen, Baldachinen, Nischenteilungen usw. zu weit gehen und im Verein mit farbig gebrochenem Licht, schwellenden Polstern und dicken Teppichen sybaritische Wirkungen erzielen, Zimmer schaffen, die wie ein Haschischrauch auf den

Digitized by Google

Verweilenden wirken. Aber für den Mittelstand verbietet sich dergleichen der Kosten halber von selbst, und die thätige deutsche Hausfrau besitzt auch noch nicht die krankhafte Begierde, ein Boudoir wie „jene Damen“ besitzen zu wollen.

Entsprechend dem weichen Eindruck der Stoffe werden dieselben überall dort besonders zurücktreten müssen, wo behagliche Muße, trauliches Engbeieinandersein nicht angebracht sind, also im Arbeitszimmer oder im Festraume. Das Gleiche gilt von der Helligkeit. Das Bedürfnis nach Licht ist ein individuell ganz verschiedenes. Noch abgesehen von der Beschaffenheit der Augen — man kann bemerken, daß Kurzsichtige und Leute mit großen Pupillen weniger Licht brauchen als Andere — spricht sich hierin ein gut Teil Charakter aus. Was z. B. Bewer kürzlich von den vorhanglosen Fenstern in Friedrichsruh erzählte, ist durchaus bezeichnend für den klaren, romantiklosen, frischen und thatmächtigen Sinn des großen Kanzlers. Der Künstler, der Dichter wird weit eher auch Schattenpartien in seinem Arbeitszimmer brauchen können, auf denen sein Auge wahrnehmungslos ruhen kann, während die Phantasie die Dämmerung mit Gestalten füllt.

Noch deutlicher spricht sich freilich die Sinnesweise der Bewohner durch den Schmuck der Wohnung aus. Deshalb ist da eben auch nicht viel zu raten. «Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen.» Nur zweierlei möchte ich wenigstens erwähnen. In besseren Kreisen gilt es noch vielfach für ungebildet, Farbendrucke an die Wände zu hängen. Das ist jetzt ein Vorurteil geworden. Die Hildebrandtschen Aquarellen, die Prellerschen Odyssee-Landschaften, die Veröffentlichungen aus der Berliner Nationalgalerie, die wunderbaren, viel zu wenig verbreiteten Köhlerschen «Meisterwerke der Polychromie in Italien» und eine Reihe sehr billiger Architekturen und Landschaften aus englischen Werkstätten stehen durchaus auf der Höhe einer guten Radirung oder eines schönen Stiches. Ueberdies sind sämtliche angeführten Blätter geeignet, den Blick dauernd zu fesseln, was ein Genrebild, ein absonderlicher Geschichtsvorgang nur bei außerordentlicher Höhe der künstlerischen Leistung vermag.

Dann aber herrscht noch das Bedürfnis nach «Pendants» allzusehr vor. Hier müssen wir von den Ostasiaten lernen, ein freieres Gleichgewicht in der Ausschmückung herzustellen. Ueber die Gesetze der Flächenschmückung findet sich vielleicht bei anderer Gelegenheit Eingehenderes zu sagen. Hier mag nur erwähnt werden, daß es für den Wandschmuck auch nur auf eine Gruppenbildung ankommt, die der Möbelverteilung in ihren Schwerpunkten entspricht und die sich rechts und links das Gleichgewicht hält. Neben einem großen Mittelbilde ist es sonach zum Beispiel nicht nötig, beiderseits gleiche Gegenstände anzubringen. Ein Makartstrauß kann einem Relief oder einem anderen Bilde das Gleichgewicht halten; nur dürfen nicht wohl beide Bilder ähnlich sein und daher zusammengehörig wirken, weil dabei der Schwerpunkt nach dem seitlichen Bilde hin verschoben werden würde. Auch ist zu beachten, daß unsymmetrische Gegenstände nicht unmittelbar nebeneinander zu einer Einheit zusammengezogen werden können, sondern daß sie eines weiteren Zwischenteiles zur Gruppenbildung bedürfen. Hier gilt es Übung des Auges und Findigkeit, manchmal auch Durchbrechen von Pietätsrücksichten, namentlich bei photographirten Familiengalerien oder ererbten Dutzendbildern, endlich aber auch Maßhalten. Leere Wände — leere Köpfe ist ein berechtigter Schluß. Aber im Privathause den Schrecken einer Ausstellung oder Bildergalerie begegnen zu müssen, ist noch härter und läßt nur den Schluß zu, daß der Besitzer zwar die Preise seiner Bilder, nicht aber diese selbst kennt.

Und noch an eines ist bei Bildern im Hause zu denken: an die Kinder! Wir vergessen die Wucht des ersten Eindruckes, den unsere alltägliche Umgebung auf das Gemüt des Kindes macht, nur allzuleicht. Darum keine leeren Kinderstuben; auch dorthin gehören Bilder, dorthin erst recht! Es können einfache Holzschnitte sein, aber sie sollen an große Natur, große Menschen, große Werke erinnern. Das werden Schätze fürs Leben! Kinder bedeuten die Unsterblichkeit der Unberühmten. Es giebt daher nichts Kleines, Nebensächliches, sobald es deren Förderung gilt. Nur zwei Generationen von Kindern, deren Spielstube, deren Schulzimmer, deren ganzes Elternhaus ihnen Kunstwerke zu schauen giebt — und es bedarf Erörterungen wie der vorstehenden nicht mehr!“

Aus der Bücherei.

Geschichte der graphischen Künste. Ein Handbuch für Freunde des Kunstdrucks, von J. E. Wessely. Leipzig, T. O. Weigel Nachfolger (C. H. Tauchnitz 1891). — Mit diesem Werke kommt der auf seinem Gebiete längst wohlbekannte Verfasser einem Bedürfnisse weiterer Kreise entgegen. Das gleichartige Werk der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ist überaus umfänglich und längst noch nicht vollständig; der betreffende Band in der Groteschen Kunstgeschichte beschränkt sich naturgemäß auf Deutschland. Wessely giebt auf dreihundert Seiten einen Überblick über das gesamte Gebiet der graphischen Künste, indem er den Formschnitt (Metall- und Holzschnitt), den Kupferstich, die Radirung und die Lithographie bis auf die neueste Zeit behandelt, welch letztere er allerdings nach der Gewohnheit der Kunsthistoriker leider am kürzesten bespricht. Außer Betracht bleiben im Buche die in der Hauptsache mechanischen Verfahren. Der Stoff ist von Wessely zweckmäßig nach den Jahrhunderten und den verschiedenen Völkern gegliedert worden. Da er indeß überreich fließt — es kommen gegen 1500 Künstler zur Berücksichtigung —, so konnte naturgemäß die Schilderung und Kennzeichnung der einzelnen Künstler, auch der bedeutenderen, nur knapp ausfallen. Trotzdem ist sie nicht zur bloßen Aufzählung geworden, und wer sich über einzelne Gebiete oder Meister weiter unterrichten will, findet die nötigen Nachweise über die einschlägigen besonderen Werke vor. Somit wird das Wesselysche Handbuch, das auf zuverlässiger Sachkenntnis fußt, ebensowohl zur Einführung in die Geschichte der graphischen Künste und als Wegweiser zu weiteren Studien wie als Nachschlagebuch gute Dienste thun. Als eine willkommene Zugabe sind die zahlreichen vortrefflichen Lichtdrucke zu bezeichnen, die, nach wohl ausgewählten Originalen sorgfältig ausgeführt, diese fast völlig ersetzen. Überhaupt verdient die Ausstattung des so empfehlenswerten Werkes noch besonders anerkennende Hervorhebung. △

Inhalt: **Die Literaturentwickelung in Skandinavien,** von Ola Hansson. **Rundschau.** Dichtung. Erzählende Dichtungen, VIII. Ueber das Epigonentum (Schluß). Theater. Wichtigere Schauspiel-Aufführungen IX. Musik. Opern-Aufführungen. Bildende Künste. Ernst Hähnel. Liphart und Morelli †. Friedrich v. Schmidt und Theophil v. Hansen †. Vermischtes. Unser Zimmer (Schluß). **Aus der Bücherei.**

Digitized by Google

Redakteur.

Junger Schriftsteller, dessen Werke vorzügl. besprochen, sucht Stellung als Redakteur e. **Feuilletons** oder literar. Blattes. Derselbe ist künstlerisch (Musik und Theater) fein gebildet und in der Leitung belletristischer Blätter (Kritik) erprobt. I. Referenzen.

Offerten unter B. 877 erbeten an
Rudolf Mosse, Zürich.

Jede Dame ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M. 6, M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M 25 u. M 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

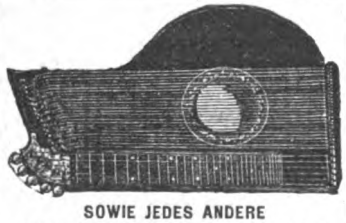
A. EHRHARDT ANSTALT
XYLOGRAPH HALLE A.S.
Anfertigung von Holzschnitten! Clichés. Proben gratis. Berechnung billigst.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Schmerzliche Wonnen.
Eine Behandlung des Werther-Problems
von Oskar Klein.
(Geb. M. 3. / geh. M. 2.—.)
Verlag von R. Hoeckner, Elberfeld.

Malerinnen-Schule zu Karlsruhe.
Protectorin J.K.h. Grossherzogin Luise von Baden.
Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.

Holzschnitte, Zeichnungen,
zu **Annoncen, Werken,**
Preis-Couranten,
Illustrationen
aller Art,
fertigt
C. Bierstedt.
DRESDEN, Schlossstr. 30.
Clichés etc.



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Preisausschreiben.

Um die Fabrikation

STILVOLLER PIANINOS

NEUESTEN GESCHMACKS

zu fördern, eröffnet die unterzeichnete Firma einen

Wettbewerb,

zu welchem Architekten und Zeichner hiermit höflichst eingeladen werden.

Gewünscht werden **Entwürfe von Pianino-Gehäusen** im Geschmacke der neueren Zimmereinrichtungen, jedoch sind dieselben an keinen bestimmten Stil gebunden.

Für den Wettbewerb ist die Summe von

zweitausend Mark

ausgesetzt, wovon Mark 1300 für Preise und Mark 700 für den Ankauf nicht preisgekrönter Entwürfe bestimmt sind. Die Preise sind: Mark 600 für die beste Arbeit und Mark 700 für die drei nächstbesten zusammen, nach dem Ermessen der Preisrichter zu verteilen.

Die näheren Bedingungen, Grössenmaasse usw. sind von **Rud. Ibach Sohn,** Barmen, kostenlos zu erhalten.

Barmen, Neuerweg 40
Köln, Neumarkt 1a
} im Januar 1891.

Rud. Ibach Sohn,
Hofpianofortefabrikant
Sr. Majestät des Kaisers und Königs.

Aetherische Harz-Oel-Farben

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Spezialität: Estey-ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieferung. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merbaut, Leipzig.

Pro Band **50** Pfennig. Geheftet.

Engelhorns Allgemeine
ROMANBIBLIOTHEK
Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.
Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.
Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.
Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. Gebunden.

Digitized by Google

Ausstellung

deutscher Kunst- und Industrie-Erzeugnisse

LONDON 1891.

Nachdem der von Herrn John R. Whitley vor einer aus massgebenden Kreisen gebildeten Versammlung entwickelte Plan einer **deutschen Ausstellung** in **London** von besonders erwählter Kommission geprüft und auf Grund der bereiten Mittel, sowie in Folge des Zugeständnisses der unternehmenden Gesellschaft an ein deutsches Ehrencomitée

„über Zulassung würdiger Aussteller zu entscheiden,
„die Jury zu bilden,
„sowie auf das Programm der Ausstellung einzuwirken",

von einer zweiten Versammlung angenommen worden ist — hat sich das unterzeichnete Comitée in Deutschland gebildet und ist in gemeinschaftlichem Bestreben mit dem Ehren-Ausschusse in London thätig, diese Ausstellung so zu gestalten, dass sie den deutschen Ausstellern zum Nutzen, deutscher Kunst und Industrie zum Ruhme gereiche. Nach den bislang erfolgten Anmeldungen hegen wir an dem Gelingen keinen Zweifel.

Wir sind bemüht, Frachtermässigungen und zollfreie Rückkehr für Ausstellungsobjekte zu erwirken, und hat bereits der Norddeutsche Lloyd für seine Dampfer 50 pCt. Ermässigungen der Frachten zugestanden. Bezüglich Erleichterung aller Zollformalitäten in England, sowie für den Nachweis zuverlässiger Spediteure und Vertreter, ist der Ehren-Ausschuss in London thätig.

Wir laden nun die Künstler und Industriellen, namentlich die Vertreter des Kunstgewerbes, zur Beteiligung ein. Wir haben den Eifer, die Ausstellung ernsthaft und würdig zu gestalten, und rechnen darauf, dass die besten Kräfte es als eine National-Pflicht betrachten, diese einzige Gelegenheit zu benutzen, auf dem bedeutendsten internationalen Wege der Welt Deutschland Anerkennung und erweiterten Export zu erringen.

Das deutsche Ehrencomitée.

(Kommissariat: BERLIN W., Wilhelmstrasse 92 Architektenhaus.)

F. Adler, Geh. Ob.-Baurat, Professor, Berlin.
Dr. Andreas Achenbach, Kunstmaler, Professor, Düsseldorf.
Andree, Oberbürgermeister, Chemnitz.
Alb. Baur, Professor, Kunstmaler, Düsseldorf.
Karl Becker, Kunstmaler, Prof., Präs. d. Königl. Akademie d. Künste, Berlin.
Becker, Oberbürgermeister, Köln a. Rh.
R. Begas, Professor, Bildhauer, Senats-Mitglied der Königl. Akademie der Künste, Berlin.
Dr. Rud. v. Bennigsen, Oberpräsident, Exc., Hannover.
Gottfried Bergfeld (i. F.: Koch & Bergfeld), Bremen.
H. v. Bleichröder, Königl. Grossbritannischer Vice-Consul, Berlin.
Jul. Blüthner, Kommerzienrat, Leipzig.
Böttticher, Oberbürgermeister, Magdeburg.
Eugen Bracht, Prof., Landschaftsmaler, Berlin.
L. v. Bremen, Consul, Kiel.
Hugo Damm (i. F.: Mundt & Co.), Berlin.
Franz v. Defregger, Professor, Kunstmaler, München.
G. Dehmann (i. F.: Rosskamp & Dehmann), Springe.
Emil Doepler, d. J., Professor, Kunstmaler, Berlin.
August Dollfus, Präsident der Industriellen Gesellschaft, Mülhausen i. E.
Paul Dörffel, Kommerzienrat, Berlin.
Sholto Douglas, Bergwerk- und Hüttenbesitzer, Berlin.
Otto Duvigneau, Stadtrat, Dir. der Magdeburger Thonwarenfabrik, Magdeburg.
H. Eschke, Professor, Kunstmaler, Berlin.
A. H. Exner, Direktor der Leipziger Bank, Leipzig.
Ernst Ewald, Prof., Königl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin.
Julius Martin Friedländer, Fabrikant, Berlin.
E. Gebhardt, Kunstmaler, Professor, Düsseldorf.
Dr. jur. W. J. Gensel, Sekr. d. Handelskammer, Leipzig.
J. A. Gilka, Kommerzienrat, Berlin.
L. M. Goldberger, Kommerzienrat, Berlin.
H. Götz, Professor, Direktor der Kunstgewerbeschule, Karlsruhe.
C. Graff, Hofrat, Professor, Direktor der Königl. Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums, Dresden.
H. Gregor, General-Direktor, Freiburg i. Schl.
Herm. Gruson, Geh. Kommerzienrat, Magdeburg.
H. Gude, Professor, Kunstmaler, Senats-Mitglied der Königl. Akademie der Künste, Berlin.
Fritz Gurlitt, Hofkunsthändler, Berlin.
Hack, Bürgermeister, Mülhausen i. Elsass.
Fr. Haenle, Kommerzienrat, Landtagsabgeordneter, München.
C. Hammer, Professor, Direktor d. Königl. bayer. Kunstgewerbeschule, Nürnberg.
Robert Heuser, Stadtrat, Köln a. Rh.
Hermann Hillger (i. F.: Norddeutsche Verlagsanstalt), Hamburg.
Emil Hünten, Professor, Kunstmaler, Düsseldorf.
F. Jaffé, Königl. Regierungsbaumeister, Berlin.
Dr. Jannasch, Vorsitzender d. Centralvereins für Handelsgeographie, Berlin.
P. Janssen, Professor, Kunstmaler, Düsseldorf.
Dr. J. Kahn, Sekr. d. Oberbayer. Gewerbe- u. Handelskammer, München.
Hermann Kaulbach, Professor, Kunstmaler, München.
Albert Keller, Professor, Kunstmaler, München.
Ferdinand Keller, Professor, Kunstmaler, Karlsruhe.
Eugen Klimsch, Professor, Kunstmaler, Frankfurt a. M.
Ludwig Knaus, Professor, Senats-Mitglied, Berlin.
Wilhelm Kollmann, Direktor, Bismarckhütte.
H. Kraft (i. F.: Kraft & Lewin), Berlin.
Th. v. Kramer, Professor, Direktor des bayer. Gewerbemuseums, Nürnberg.
W. v. Krause, Banquier, Berlin.
Emil Ritter v. Lange, Direktor der Königl. Kunstgewerbeschule, München.
Eugen v. Langen, Geh. Kommerz.-Rat, Cöln.
Lehmann, Fabrikant, Offenbach a. M.
O. Lessing, Professor, Bildhauer, Berlin.
H. Lissauer, Kommerzienrat, Berlin.
Joh. Lohmann, Direktor d. Norddeutsch. Lloyd, Bremen.
C. Lorck, Königl. Dänischer General-Consul, Sekretär des Centralvereins für Deutsches Buchgewerbe, Leipzig.
Dr. E. Lucius, Frankfurt a. M. (i. F.: Farbwerke vorm. Meister Lucius & Brüning Höchst a. M.).
R. Lüders, Ingenieur, Hauptmann a. D., Görlitz.
H. Lueg, Kommerzienrat, Düsseldorf.
Dr. Martius, Direktor d. Akt.-Ges. f. Anilin-Fabrikation, Berlin.
Dr. G. v. Mayr, Kaiserl. Unterstaatssekretär, München.
Dr. Meidinger, Professor, Direktor der Grossherzogl. Landesgewerbehalle, Karlsruhe.
J. F. Meissner, Kommerzienrat (i. F.: Meissner & Buch), Leipzig.
Dr. Adolph Menzel, Professor, Kunstmaler, Senator der Königl. Akademie der Künste, Berlin.
Claus Meyer, Professor, Kunstmaler, Düsseldorf.
Paul Meyerheim, Professor, Berlin.
Dr. Ludwig Nieper, Professor, Direktor d. Königl. Akademie der bildenden Künste, d. Königl. Kunstgewerbeschule und der städtischen Gewerbeschule Leipzig.
L. Offermann, Consul, Direktor d. Leipziger Wollkämmerei, Leipzig.
Charles Oppenheimer, Königl. Grossbritannischer General-Consul, Frankfurt a.M.
Arthur Pabst, Direktor des Kunstgewerbemuseums, Köln.
Georg Papperitz, Professor, Kunstmaler, München.
Franz Radspieler, Kommerzienrat, München.
E. Rathenau, General-Direktor, Berlin.
Dr. Carl Reinecke, Professor der Musik, Leipzig.
H. Rickert, Reichstagsabgeordneter, Berlin.
C. Saltzmann, Landschafts- und Marine-Maler, Berlin.
Ph. Samhammer, Reichstagsabgeordneter, Sonneberg i. Th.
Dr. Fr. v. Schauss, Landtagsabgeord., Dir. d. Südd. Bodencreditbank, München.
M. Schlesinger, General-Consul, Fabrikant, Berlin.
Heinrich Prinz zu Schönaich-Carolath, Reichtagsabgeordneter, Berlin.
C. v. Schraudolph, Direktor der Königl. Kunstschule, Stuttgart.
Dr. A. Schricker, Professor, Direktor des Kunstgewerbemuseums, Strassburg.
Schröer, Geheimer Hofrat, Berlin.
G. Schwanhäuser, Königl. Kommerzienrat (i. F.: Grossberger & Kurz), Nürnberg.
Dr. Robert Schweichel, Präsident des deutschen Schriftsteller-Verbandes, Berlin.
Louis Schwindt (i. F.: Wolff & Schwindt), Präsident des Landesausschusses d. Badischen Gewerbevereine, Karlsruhe.
A. Seder, Professor, Direktor der Kunstgewerbeschule, Strassburg.
H. Segnitz, Consul, Präsident d. Handelskammer, Bremen.
Emanuel Seidl, Architekt, Gabriel Seidl, Architekt, München.
Dr. W. v. Seidlitz, Oberregierungsrat, Dresden.
Rud. Seitz, Professor, Ehrenconservator des bayerischen Nationalmuseums, München.
W. Simmler, Kunstmaler, Düsseldorf.
Carl Sohn, Professor, Vorsitzender der Düsseldorfer Kunstgenossenschaft, Düsseldorf.
Friedrich Spielhagen, Schriftsteller, Präs. d. Litterarischen Gesellschaft, Berlin.
F. Sponnagel (i. F.: van Baerle & Sponnagel), Berlin.
H. Stiller, Professor, Direktor der Königl. Kunstgewerbeschule, Düsseldorf.
Paul Stotz, Fabrikant, Stuttgart.
Melchior zur Strassen, Professor, Bildhauer, Direktor des Kunstgewerbemuseums, Leipzig.
Freiherr v. Tauchnitz, Königl. Grossbritannischer General-Consul, Leipzig.
Alfred Thieme, Consul, Vors. d. Handelskammer, Leipzig.
Emil Trefftz (i. F.: J. G. Trefftz & Sohn), Leipzig.
B. Vautier, Professor, Kunstmaler, Düsseldorf.
H. W. Vogel, Professor an der Königl. techn. Hochschule, Berlin.
B. W. Vogts, Kaufmann, Vorsitzender d. Vereins Berliner Kaufleute und Industrieller, Berlin.
Ferd. Vogts, Königl. Hoflieferant, Berlin.
A. Waag, Direktor d. Kunstgewerbeschule, Pforzheim.
J. J. Weber (Inh. der Illustrirten Ztg.), Leipzig.
C. Weidert, Kommerzienrat, Präsident der oberbayerischen Gewerbe- und Handelskammer, München.
E. Werckmeister, Inh. der Photographischen Gesellschaft, Berlin.
A. v. Werner, Professor, Kunstmaler, Senats-Mitglied der Königl. Akademie der Künste, Berlin.
Fritz Werner, Professor, Kunstmaler, Berlin.
E. Wichert, Kammergerichtsrat, Vorsitzender d. Vereins Berliner Presse, Berlin.
M. Wiese, Professor, Hanau.
F. Wolff, Kommerzienrat, M.-Gladbach.

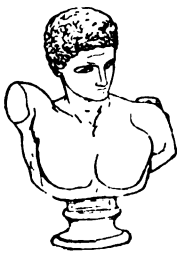
Digitized by Google

Unter dem Allerhöchsten Protectorate J. Maj. d. Kaiserin u. Königin Friedrich.

Internationale Kunst-Ausstellung Berlin 1891.

1. Mai bis 15. September.

Kupferstiche u. Holzschnitte.
Sammlung von ca. 3500 Blatt, alle Schulen und Jahrhunderte umfassend (darunter viele Dürer, Rembrandt, Waterloo, Ostade), wird en bloc zu verkaufen gesucht.
B. Seligsberg, Antiquariats-Buchhandlg., Bayreuth.



Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 21.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

Emil Wünsche
Fabrik photogr. Apparate
DRESDEN, Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

Man verlange Preisliste über
PHOTO-
GRAPHISCHE
APPARATE UND
BEDARFSARTIKEL

Ludw. Schaller, Stuttgart
Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

PHOTOGRAPHIE.
Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. Grösstes Lager von TROCKEN-PLATTEN, UTENSILIEN und CHEMIKALIEN zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Alterthümlich geschnitzte Namen- und Firmenschilder fertigt billigst Preisl. gr. u. fr. **F. Lutzmann, Dessau.**

Der Sammler
Illustrirte Fachzeitschrift für die Gesamtangelegenheiten des Sammelwesens.
Unter Mitarbeit hervorragender Fachgelehrten herausgegeben von
Dr. Hans Brendicke in **Berlin.**
XII. Jahrgang.
Halbjährlich 12 Nrn. zu je 12 Seiten mit Abbildungen = 3.40 M.
Einzelne Probenummer postfrei u. unberechnet.
Verlag von Hans Lüstenöder, Berlin W. 35.

Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. **E. Doehn, Dresden,** Königstr. 11, III.

A. W. Kafemann, Verlagsbuchhandlung, **Danzig.**

In meinem Verlage erschien soeben:
Das Kupferstichwerk des Wilhelm Hondius.
Mit alphabetischem und chronologischem Register, sowie mit **Reproduktionen** nach des Künstlers besten Stichen herausgegeben von
J. C. Block.
Preis 10 Mk.
Von demselben Verfasser erschien im Vorjahre
Jeremias Falk, sein Leben und seine Werke,
mit vollst. alphabet. u. chronolog. Register sämmtl. Blätter, sowie Reproduktionen nach des Künstlers besten Stichen.
Preis 25 Mk.
Für jeden Kupferstichsammler sowohl als auch für Kunsthändler und die Vorstände der öffentlichen Kupferstichsammlungen sind diese Werke kaum entbehrlich und dürften in nicht zu langer Zeit zu den seltensten Werken dieser Art gehören.
Bestellungen nimmt jede Buchhandlung, sowie die unterzeichnete Verlagshandlung entgegen.
Danzig. **A. W. Kafemann.**

Urteile über die Kussinifarben
Direktor F. A. von Kaulbach: Die Kussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.
Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.
Professor G. Gleibtreü: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.
Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.
H. Schminke & Cie., Düsseldorf,
Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.
Broschüre gratis!

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigerteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyß & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden, Stephanien-Straße 1.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

13. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Lustspiel und Posse.

Niemals vielleicht, so lange sie schon die Brille trägt, hat sich die deutsche Zeitungskritik so ratlos gezeigt, wie, da der „Mikado" von einer englischen Gesellschaft über unsere Bühnen geführt wurde. Man wußte ganz und gar nicht, was man mit ihm anfangen sollte. Davon, daß das eigentlich Merkwürdige der Erscheinung nicht in der Musik und nicht im Text liege, sondern darin, daß hier seit Menschengedenken zum ersten Mal der Tanz als Ausdruck, als unmittelbare Charakteristik seelischer Regungen auf dem deutschen Theater sich zeigte, davon, daß hier einmal gewiesen ward, was der Tanz als Kunst war — davon fand man nur an ganz wenigen Stellen ein Tröpfchen homöopathisch verdünnter Erkenntnis — ja, es merkten überhaupt nur ganz wenige Federmänner, daß diese Art von Tanz etwas anderes sei, als der Tanz in unseren Ballets. Aber noch etwas war für den unbefangenen Zuschauer damals belustigend und betrübend. Die Art, wie die Kritiker die Wahrscheinlichkeitsfrage stellten. Ich habe Berichte gelesen, in denen man entrüstet den „Blödsinn" tadelte, daß ein Henker zugleich Minister und daß überhaupt Einer Henker sein solle, der sich vor dem Blutvergießen scheut. Ob die gesellschaftlichen Zustände des „Mikados" überhaupt möglich, ob sie kulturgeschichtlich begründbar, ob sie mit echtem Lokalkolorit wiedergegeben seien — allen Ernstes wurde darüber gesprochen. Die Gesellschaft führte noch andere Possen auf. So jene Verspottung des englischen Mode-Praerafaelitentums und der Mode-Poesieschwärmerei. Da kam ein Poet auf die Bühne, und im Gänsemarsch lief ein Dutzend von Verehrerinnen anbetend hinter ihm her. „Wie unwahrscheinlich!", sagten die Männer der Kunstkritik. In einem andern Stück ging dem hohen Richter bei einer Ehescheidung die Geschichte zu langsam: hui, warf er alle Akten durcheinander, sagte, er wolle die Dame heiraten, sprang vom Katheder, tanzte wie ein Kreisel um die Angeklagte herum, und das ganze Gericht hub an zu tanzen mit ihm. „Wie unwahrscheinlich!", sagten die Kunstbeleuchter. In der That, man kann es nicht leugnen: es war unwahrscheinlich.

Aber ich muß gestehen: ich hatte bei all diesen Unwahrscheinlichkeiten durchaus keine Unlust empfunden, ich hatte gelacht mit dem Munde und mit dem Herzen, ich war aus dem Theater nach Hause gegangen ohne jenes höchst unangenehme Gefühl, das sich bei mir nach dem Anhören von „Lustspielen" aus der Moserschen oder Schönthanschen Verwandtschaft regelmäßig einstellt — ein körperlich im Schädel zu spürendes Unlustgefühl, das ich schlecht beschreiben kann, ein Gefühl etwa, als habe mir Einer das Gehirn mit dem Blechlöffel weg gelöffelt. Und es blieb doch wahr, daß Mosers und Schönthans Kommerzienräte und Assessoren entschieden nicht so unwahrscheinliche Dinge thaten, wie der Lordoberrichter, der im Gerichtssaal hüpfend die Amtsrobe schwenkte, wie Damen aus der besten Gesellschaft, die, eine hinter der andern, mit denselben Geberden der Verliebtheit hinter einem Poeten hertänzelten.

Es lohnt sich, der Sache etwas näher zu treten.

Ich sehe einem Moserschen Lustspiel zu. Ein wirklichkeitstreu durch die Kunst der Inszenirung wiedergegebener Salon, Menschen in der Tracht unserer Zeit, mit dem konventionellen Benehmen von Menschen unserer Zeit, sind dargestellt, daß ich zunächst die Vorstellung gewinne, es sei alles so wie es sich da giebt, denn alles giebt sich mit den Kunstmitteln des Realismus. Es ist offenbar die Absicht des Verfassers, mich mitten in allerhand Erlebnisse hineinzuversetzen, die wirklich geschehen — er erstrebt Illusion des Wirklichen. Auch die Wörter und Redewendungen, die

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage nur unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

die Leute auf der Bühne brauchen, sind dem heutigen Leben entnommen. Ich komme also in Illusion. Aber nun redet und handelt dieser Leutenant, dieser Backfisch so, wie nur für den schlechtesten Beobachter ein Leutenant oder Backfisch zu handeln und reden scheint; Einheitlichkeit im Betragen der Personen fehlt, Unwahrscheinlichkeiten, Unmöglichkeiten in den geschilderten Verhältnissen zeigen sich — während doch immer die Formen der illusionerstrebenden Wirklichkeitsschilderung bleiben. Wer ganz unerfahren im Beobachten, ganz oberflächlich im Aufnehmen ist, bemerkt den Bruch nicht, der damit gegeben ist, — wer ihn bemerkt, dem ist zu Mut, als solle er seinen Geist nicht auf den Zustand des Kindseins, sondern auf den des Kindischseins einstellen.

An „Mikado" oder „Patience" dagegen — ich bleibe nur der Einfachheit halber gerade bei diesen Beispielen, denen sich viel gute echte Possen zur Seite stellen ließen — kann überhaupt nur der das Verlangen nach „Wahrscheinlichkeit" im geschilderten Sinne richten, der überhaupt, gleich den meisten unserer Kritiker, mit irgend etwas, d. h. nicht unbefangen, an Kunstwerke herantritt, der nicht allein ihre Wirkung zu seiner Seele sprechen läßt, sondern zugleich noch aus irgend einer Tasche heraus irgend einen Buchgeist. Denn von vornherein sind die Kunstmittel so gewählt, daß der Vergleich mit der Wirklichkeit nicht aufkommt. Die guten Possenschreiber aller Zeiten waren sich in ihrem dunkeln Drange sehr wohl des rechten Weges bewußt, wenn sie mit einem in diesem Dasein höchst unwahrscheinlichen Tanzgesange oder anderen derlei Dingen ihre Stücke eröffneten; thaten sie es nicht, so sorgten sie instinktiv durch andere Mittel dafür, daß der unbefangene Beschauer schnell befangen wurde mit dem Gefühl: was du da siehst und hörst, ist nicht von dieser Welt, ist von einer anderen phantastischen. Hätte Moser die Urteilsszene jenes „Schwurgerichts" gestalten sollen, er hätte, glaub ich, die betreffenden Zeuginnen ruhig hereinkommen lassen — unter sogenannten „komischen" Intermezzen vielleicht, wie Stolpern, auf die Kleider Treten usw. —, wie sie in Wirklichkeit immerhin in einem Gerichtssaal kommen könnten; schildernd also mit realistischen Kunstmitteln. Dann hätte unsere Phantasie auch Mögliches erwartet, unser Auge wäre eingestellt gewesen auf Leben, wie es uns wirklich umgiebt. In dem englischen Singspiel kommen die betreffenden Zeuginnen närrisch hereingehüpft — das Denken an die Wirklichkeit ist sofort ausgeschlossen. Und so geht es weiter. Dort gäben Unwahrscheinlichkeiten Brüche, hier gehen die Werte in einander auf. Ein kleines Beispiel macht sofort noch deutlicher, was ich meine. In „Patience" tanzten die verliebten Poesiefreundinnen alle in gleichartigen Kostümen hinter dem Poeten her — die „Unwahrscheinlichkeit" wurde dadurch erhöht, die Einheitlichkeit des Ganzen aber gerade hergestellt: es war kein Zweifel, das sollte eine närrische andere Welt sein. In einer Nachahmung gab man eine ähnliche Szene — aber die Damen tanzten in allerlei verschiedenen, wirklichkeitsmäßigen Promenadekleidern hinter dem Angebeteten. Sofort ergab sich der Bruch — sofort empfand man nicht mehr phantastische, sondern phantasielose, stumpfsinnige Narretei. Das thatsächlich Wirklichkeitsgemäße in der nach dem persönlichen Geschmack der Einzelnen mannigfach veränderten modernen Gesellschaftstoilette, im Zusammensein mit dem phantastischen Ganzen wirkte gerade dieses Wirklichkeitsgemäße als unwahrscheinlich.

Wahrscheinlichkeit in Beziehung zum wirklichen Leben verlangt unser Bewußtsein nur, wenn uns wirkliches Leben vorgetäuscht werden soll, bei realistischer Schilderungsweise also, Einheitlichkeit des Werkes in sich, das aber ist die Forderung, die es an jedes Kunstwerk stellt. Eine in bestimmter Richtung angeregte Phantasie kann man nicht von dieser Richtung wegstoßen, ohne ihr statt einer Erleichterung eine Erschwerung ihrer Lebensbethätigung zu bereiten, ohne sie also unlustig zu machen. Vielleicht sprechen wir von dieser Thatsache in ihrem Verhältnis zum Tragischen ein ander Mal. Für heute noch einige Worte darüber, wie sich's bei unserem Lustspiel verhält.

Hier gehört jene Erscheinung zu denen, die klar auf der Hand liegen, mit denen aber die Durchschnittskritik doch nichts anzufangen weiß. Der Durchschnittsrezensent hat so wenig Empfindung dafür, wo die künstlerische Wahrscheinlichkeit aufhört oder beginnt, wie der Durchschnitts-Ladenjüngling oder die Durchschnitts-Höhere-Tochter. Von einem realistischen Lustspiel, wie Freytags „Journalisten", bis zu Stücken, wie etwa der „Patience", kennt er nur eine Reihe von allmählich sich mindernder Wahrscheinlichkeit und allmählich sich minderndem Kunstwert — Lessing oder Freytag stehen ihm auf der Höhe, von ihren berechtigten Erfolgen geht es für sein kritisches Bewußtsein allmählich immer bergab bis zum „Lacherfolg" und endlich bis zur Albernheit. In Wahrheit aber müßte man, wenn man von den Mischformen und vom Eingreifen der Musik absehen wollte, zwei Entwicklungsreihen anerkennen. An der Spitze der einen, die das realistische Lustspiel bedeutet, stehen Werke eben gleich den besten von Lessing oder Freytag, die erfüllen, was ihre Leben der Wirklichkeit vortäuschende Kunstform verheißt, während tief unten in derselben Folge jene geistlosen Modelustspiele ihren Platz finden, die an unsere Phantasie die nämlichen Anforderungen stellen, ohne ihnen das Entsprechende zu bieten. Die zweite Reihe dagegen bezeichnet das phantastische Lustspiel, das die Täuschung, Ereignissen des wirklichen Lebens gegenüberzustehen, in seiner reinen Form nicht nur gar nicht erstrebt, sondern von vornherein ausschließt, das idealistische Lustspiel, in dem gerade das Wirklichkeitsmäßige als unwahrscheinlich die Einheit stört. Hierher gehören Werke, wie die des Aristophanes, aber auch wie „Mikado" und „Patience". Eine von beiden Gattungen steht als solche ebensowenig künstlerisch höher, als die andere, wie etwa Rotwein immer etwas besseres sein muß, als Weißwein.

Es ist gar nicht nötig, daß die „Posse", — so will ich einmal der Kürze halber das Werk der zweiten Art bezeichnen — in symbolischer oder sonstwie phantastischer Kleidung einherschreite; sie kann ihre Helden getrost im Kostüm unserer Zeit auf Straßen und Plätzen bekannter Städte herumlaufen lassen und doch dabei einheitlich und künstlerisch bleiben. Der Dichter, der Darsteller hat tausend Mittel an der Hand, fortwährend zu zeigen, ob er „im Ernst" spricht, oder „im Scherz", ob wir seine Worte, Geberden, Gestalten,

Digitized by Google

Situationen ganz so nehmen sollen, wie sie sich geben, oder ob wir leise mitempfinden sollen, daß sie sich so und so nur zu geben *scheinen*. Dadurch eben kann er köstliche Wirkungen erreichen, sind wir nur empfänglichen Gemüts dafür, daß er auf diese Weise nur „im Scherz" spricht. Ich brauche wieder das alte Beispiel. Wir reden davon, daß junge Damen einem Mimen oder Poeten „nachlaufen". Das phantastische Lustspiel nimmt einmal den bildlichen Ausdruck wörtlich: es läßt die jungen Damen auf der Bühne dem Mann mit der großen Sonnenblume mit leiblichen Füßen nachlaufen, eine hinter der anderen. Die körperhafte Ausführung bildlich gebrauchter Redensarten ist, geschickt benutzt, eine sehr dankbare Sache für den Dichter dieser Art — denn was anderes schuf auch der Sprache jenen Vergleich, als eben die Phantasie, die in diesen Possen nach der gleichen Richtung angeregt wird?

Nun kommt noch etwas sehr Wichtiges in Betracht.

Es liegen heute die Dinge so, daß eine realistische Zeitsatire selten nur zu breiterer und tieferer Wirkung kommen könnte, denn unser Publikum ist nicht im Stande, eine solche auch über das, was ihm wert ist, zu ertragen. Schlimmer noch: gerade die Dinge, die auch unsere Kunst am meisten beschäftigen sollten, gerade die der großen Komödie wie der großen Tragödie wahrhaft würdigen Erscheinungen streicht uns die weise Polizei aus der Stoffliste. Eben, weil unser Publikum ist, wie wir's kennen, hat sie einen Schein der Berechtigung dazu. Zur Heranbildung eines freieren Publikums aber und eines freieren Theaterlebens könnte vortreffliche Dienste die phantastische satirische *Posse* leisten.

Sie, bei der gleichsam der Schalk nicht als unseres Gleichen mit deutlichstem „ich rede von Dir" vor uns tritt, sondern im bunten Schellenkleide der Phantastik, sie verletzt auch den unfrei Empfindenden weit weniger, als das mit realistischen Kunstmitteln wirkende satirische Lustspiel. Die junge Dame, die einen schwitzenden Brüllmimen in allen Rollen, die er tragirt, himmlisch findet und ihm anonym rosarote Briefchen schickt, sie wird sicher verletzt durch eine Satire, die diese „Kunstbegeisterung" nackt als das hinstellt, was sie zumeist im eigentlichen Wesen ist, aber sie wird durch jenen Gänsemarsch von Damen bei Sullivan schwerlich beleidigt. Und doch vielleicht auch schon durch ihn zum Nachdenken über ihre Schwärmerei angeregt. Die derbe Kur des realistischen Lustspiels könnte ihr möglicherweise nichts schaden, aber sie wird sie wohl gar nicht vornehmen lassen, — der milderen der phantastischen Posse dürfte sie zugänglicher sein.

Und wie angedeutet: mit den Kurversuchen für verliebte Backfische und Dingen von ähnlicher Wichtigkeit wären die Aufgaben einer phantastischen theatralischen Satire wahrhaftig nicht erschöpft. Unsere öffentlichen Zustände in Staat und Kirche, in Wissenschaft und Kunst sind doch gewiß nicht so jämmerlich, daß sie die Beleuchtung des Scherzes fürchten müßten, und so kläglich und kindisch ist doch wohl auch unser Publikum nicht, daß es selbst die *phantastische* Satire über unsere geistigen Güter nicht vertrüge. Die Dichter sollten das Wesen der „aristophanischen Komödie" nicht in all dem Äußerlichen suchen, das das Zeitliche an jenen Werken war, wie das Entsprechende z. B. leider unsere idealistischen Maler und Bildhauer so häufig thun, wenn sie, statt den Geist der Antike in sich zu verarbeiten, deren äußere Formgebung nachmustern. Macht man's wie Platen, freilich, so kommt wenig dabei heraus. Stücke wie die Sullivanischen, wie manche alte deutsche Posse, wie manche Operette sogar von Offenbach sind an und für sich durchaus keine bedeutenden Kunstleistungen, ja sie sind zum großen Teil unsittlich — nicht ihrer Verspottungen, sondern der Spekulation wegen, die sie auf das Tierische im Menschen richten. Aber sie enthalten mancherlei Elemente künstlerischer satirischer Phantastik, die wir aufmerksam betrachten sollten als Symptome dafür, daß das Bedürfnis nach dieser Art der Kunst unbewußt in Volk und Künstlern weiterlebt und nach welcher Richtung es strebt. Man setze die Keime in gesunden Boden, man tränke sie mit kräftigem Gefühl — wenn dann noch die goldige Sonne des freien Humors über ihnen lacht, so wird's eine prächtige Saat geben.

Eine Saat, deren ersehnte Ernte vielleicht die Freiheit des Denkens und Empfindens wäre, die uns auch zur Pflege des *realistischen* Zeitlustspiels befähigte, das kühn die wichtigsten Probleme des heutigen Lebens zu gestalten wagte und sich nicht scheute, Alles von Sachen und Personen auf die Bühne zu setzen, steh es so hoch oder liege es so verborgen wie immer, wenn es nur im Leben der Gegenwart von Bedeutung ist. Trotzdem bedeutet auch sie kein „Rütteln an Heiligem", wenn und wo sie überhaupt *verstanden* wird. Der Zuschauer, der das, was sie giebt, auffaßt, als wär es eine Zeitungsmeldung, an deren thatsächlicher Richtigkeit nicht zu zweifeln ist, er versteht sie so wenig, wie der Bauer, der dem guten Menschen auf der Bühne zuruft, wo sich der Bösewicht in der Kulisse versteckt habe. Ich leugne ja nicht, ich betone vielmehr, daß wir jetzt zumeist noch solch platt empfindendes Publikum haben, daß also die Zeit für die *realistische* Sittensatire noch *nicht* da ist. Wie sehr aber zu wünschen, daß sie bald *komme*, das beweist noch die alte Erfahrung: es schadet der Gesellschaft weniger, wenn man über ihre Lächerlichkeiten offen lacht, als wenn man gegen sie in geheimem Hasse die Faust ballt. Die Erfahrungen, die man mit dem Sozialistengesetz gemacht hat, gelten zudem mutatis mutandis auch hier — ja, (da wir einmal auf die Sozialdemokratie gekommen sind, darf ich's wohl bekennen): es ist mir höchst zweifelhaft, ob wir eine so riesenhafte sozialdemokratische Partei in Deutschland besäßen, hätte eine lachende Satire vom Theater herab die Zeitschäden und die Zeitverbesserer immer frank und frei gespiegelt.

Gewiß freilich: die *realistische* Satire *kann* nicht nur, sondern sie *soll* auch verletzten, selbst wenn sie sich innerlich Freien gegenüberstellt — da nämlich, wo sie auf schlechtes Gewissen trifft. Schadet das etwas? *Der* Umstand aber macht auch jede realistische Satire von Geist recht wohl vor diesem innerlich freien Publikum der Zukunft aufführbar, daß ein freier Mensch zu lachen vermag auch über Satiren, die er sachlich *nicht* für berechtigt hält. *Noch* sind wir *nicht* von diesen Besten, die sich selbst zum Besten

Digitized by Google

haben können. Wir sind unfrei, ohne kräftiges Gefühl von eigener Persönlichkeit, und weil uns deshalb jede der unseren entgegentretende andersartige starke Persönlichkeit belästigt, „zu nahe tritt", so sind wir gegen andere Ansichten unduldsam. Der freie Mann mit gutem Gewissen in der Brust kann lachen über die geistvolle Verspottung auch dessen, was ihm teuer ist: er freut sich der fremden Denk- und Phantasiethätigkeit als solcher, ihrer ihm neuen Wege und Verbindungen, ihrer Bildnerkraft, ihres Schatzes an gutem Witz — und denkt im Übrigen: mach Dich nur lustig, ich bin auch ein Kerl und ich bleibe davon überzeugt, daß ich Recht habe. Das ist der Griechenhumor, das der herrliche Scherz Homers des Gläubigen, der Vater Zeus sogar und Mutter Hera dann und wann auch belächelte, wenn er lange genug mit ehrlicher Andacht den Saum ihrer Gewänder geküßt hatte. Daß es irgend ein Ding, und sei es das Heiligste, beleidigen oder entehren könne, wenn man es von der Seite ansieht, da es „menschelt", das ist dem echten Humoristen unbekannt. Möge sie heraufdämmern, die Zeit des echten Humoristen!

Allgemeineres.

Rundschau.

* Über **die Persönlichkeit in der Kunst,** besonders in der Dichtung, spricht Friedrich Lange gelegentlich einer ausführlichen Betrachtung, die er dem „Persönlichen im Nationalen" in der von ihm geleiteten „Täglichen Rundschau" widmet. Wir entnehmen Einiges aus seiner Folge von Aufsätzen.

„So sehr ist die Kunst, wenn man mit diesem Worte alle Bethätigungsarten einer schöpferischen Phantasie zusammenfaßt, der Gradmesser für den Persönlichkeitssinn einer Nation, daß die Zeiten der Kunsterschlaffung am sichersten den Mangel an Persönlichkeitssinn bekunden und umgekehrt die Perioden höchster Kunstübung immer mit stärkster Entfaltung des Persönlichen zusammenfallen.

Das merkwürdigste Beispiel davon ist die Renaissance. Liest man die Lebensgeschichte eines Michelangelo und sieht, in welch einem Chaos von tumultuarischen Umständen, von Staatsumwälzungen und Erschütterungen, Ränken, Heuchelei, Mord, Leidenschaft, höchsten Triumphen und tiefsten Erniedrigungen dieses fruchtbare Leben verlief, und wie alle diese Verhältnisse nicht selten auf die brutalste Weise hemmend in die Kunstthätigkeit des einzigen Mannes einwirkten, dann faßt uns schon im geistigen Miterleben eine Art Wirbel und wir begreifen nicht, wie der Mann in diesem Wirrsal nur zu einigem Genuß des Lebens, geschweige denn zu so viel unsterblichen Kunstthaten die innere Muße gewonnen hat. Sieht man aber genauer hin und bemerkt nun, wie der immer drohende Wechsel der Verhältnisse ein von Natur leichtlebiges Volk verführte, den gegenwärtigen Augenblick des irdischen Daseins in allen Höhen und Tiefen möglichst auszukosten, wie in diesen unaufhörlichen Ränken und Kämpfen kleiner Gemeinwesen alles Menschliche im Guten, mehr noch im Schlechten an die Oberfläche heraustrat, wie alle Leidenschaften unverhüllt einhergingen und mit dem heroischen Laster die heroische Tugend im Kampf auf Leben und Tod lag, wobei denn Alles notwendig einen Zug ins Große annahm und die matten Regungen der Geduld und zahmer Eingewöhnung keinen Platz behielten — sieht man jene scheinbar so verwirrenden Verhältnisse von diesem Gesichtspunkte an, so erkennt man, daß für einen groß angelegten Künstler kaum eine Zeit so günstig hätte sein können, wie diese. Seine Modelle gingen reichlich und bereits in Überlebensgröße in jener Zeit umher und zeigten ihm Alles, Alles, was er brauchte. Er aber benutzte sie und schuf aus seiner grandiosen ethischen Grundstimmung heraus seine Kunstwerke, die der leidenschaftlich-durchtobten Zeit ein fast noch leidenschaftlicheres Spiegelbild entgegenhielten. Michelangelo fühlte sich seinen Zeitgenossen gegenüber als der Beauftragte göttlichen Zornes, er übte in der Sprache seiner Bilder und Statuen an ihnen die Gerechtigkeit des jüngsten Gerichts, und in die Majestät seines zürnenden Moses hauchte er das Beste und Größte seiner eigenen Empfindung. Er sprach aus überquellend beredtem Stein zu den Italienern seiner Zeit so leidenschaftlich und inbrünstig, wie einst die Propheten zu den abtrünnigen Juden.

Und doch war die Kunst jener Periode keineswegs bloß auf diesen einen Ton gestimmt, den Michelangelo in leidenschaftlichen Bildwerken und vor ihm Dante in majestätischen Versen anschlug. Nein, in derselben Zeit heiligte Rafael die ungebändigte Kraft seiner Umgebung zu ebenmäßiger und gedankenvoller Schönheit und verklärte sein kaum zu sättigendes Bedürfnis nach weiblicher Zärtlichkeit im Dienste der Kirche zu Madonnenbildern, in denen jungfräuliche und mütterliche Weiblichkeit die höchsten Triumphe feierte. Vor ihm aber hatte der geniale Boccaccio den Männlein und Weiblein mit köstlicher Unbefangenheit alle ihre Sünden vorgehalten und doch so viel Anmut dazu gethan, daß sich die Betroffenen wohl nur zu gern in solch verjüngendem Bilde bespiegeln mochten.

Solche Künstler und ungezählte mehr brachte jenes denkwürdige Zeitalter hervor, weil seine Menschen frei sich auslebten, weil keine zusammenfassende Kraft die Menschen zähmte, unterdrückte oder in gemeinsame Richtung schob. Jede Persönlichkeit behauptete ihr Recht, zu scheinen und zu leben, was sie war. Aus der Lebensfreude aber der persönlichen Freiheit wuchs das Kunstbedürfnis, und dieses steigerte sich an den schaffenden Kunstkräften, je höher sie wuchsen. zu desto feinerer Kunstempfindung.

Freilich war dieses goldene Zeitalter der freien Persönlichkeit und somit der Kunst in seinen staatlichen und kirchlichen Verhältnissen ein Zerrbild der Ordnung, und das Niveau der allgemeinen Sittlichkeit scheint selbst nach den Begriffen der Mitlebenden tief, sehr tief im Ebbe-Zustand gewesen zu sein. Das gäbe nun freilich eine trostlose Perspektive, wenn jede neue Blüte der Kunst durch eine ähnliche Sittenfäulnis erkauft werden müßte. Man könnte sich zwar an der reichen Zahl Derjenigen schadlos halten, welche in jenen Zeiten trotz des niedrigen Moralstandes den Mut und die Kraft der Tugend behaupteten, man könnte auch finden, daß es eine absolute und unan-

Digitized by Google

tastbare Höhe sei, wenn eine Zeit in so erhabenen Kunstwerken über die ehrbare Mittelmäßigkeit späterer Perioden hinausragt, und daß man alles Andere ruhig darüber vergessen könne. Indessen von dieser Seite her ist, fürchte ich, bei uns aufklärungs- und wissenschaftsstolzen Kindern des neunzehnten Jahrhunderts alle Bemühung vergeblich, denn dieser absolute Wert höchster Kunstleistung wird eben nicht anerkannt, weil das Bewußtsein des Zusammenhanges zwischen Menschlichkeit und Kunst uns mehr oder weniger abhanden gekommen ist. Im Allgemeinen wenigstens und in der Praxis des Lebens schätzt man die Kunst heutzutage sehr gering; nur in den Schulen für höhere Knaben und Töchter treibt -- höchst wunderbar eigentlich! — die andere, höhere Anschauung von der Kunst und ihrem Werte noch immer ihr Wesen und auf den üblichen Reisen nach Italien erlebt sie, befruchtet vom guten Bädecker, oft ihre merkwürdigsten Johannistriebe. Da ich hier aber nicht für die Reise-, sondern für die ganz gewöhnliche Geschäfts-, Haus- und Familienstimmung schreibe, so wäre es töricht, wenn ich für einen so hohen Begriff von der Kunst bei uns Nützlichkeits-Prosaikern ohne Weiteres Kredit verlangte. Genug, wenn zunächst die Furcht beseitigt wird, daß jeder Kunstblüte sittliche Fäulnis folgen müsse. Diese beiden Dinge stehen, glaube ich, nicht im Verhältnis von Ursache und Wirkung, ebenso wenig, wie etwa umgekehrt jedes Stadium sittlicher Nachlässigkeit eine Kunstblüte heraufzeitigt. Sonst müßten wir ja wohl — mit Ausnahme weniger ernster Zeiten — nie aus der Blüte deutscher Kunst herausgekommen sein und gegenwärtig mitten drin stehen?! Diese Furcht ist also überflüssig. Nur so viel ist sicher: Man kann die Persönlichkeit nicht etwa, damit sie die Kunst fördere, auf der einen Seite entfesseln und auf der anderen, damit sie nicht Schaden an der sittlichen, kirchlichen und stattlichen Ordnung oder sonstigen Lattenzäunen anrichte, polizeilich festbinden lassen. Das geht nicht, die Persönlichkeit muß rund herum frei werden, und man muß zu der Welt, insbesondere auch zum deutschen Vaterlande schon das Vertrauen haben, daß sie an etwas mehr persönlicher Freiheit und freier Persönlichkeit nicht gleich zu Grunde gehen.

Wie nun im Einzelnen aus der Persönlichkeit die Kunst herauswächst, welche Seiten insbesondere der deutschen Persönlichkeit wieder frei dem natürlichen Ausleben übergeben werden müssen, damit sich eine Kunst entfalten könne, die wir als unsere nationale Kunst empfinden dürften, darüber hat der Verfasser von «Rembrandt als Erzieher» so tief und fein gesprochen, daß nach solchem Vorredner alles Weitere überflüssig ist. Mit sicherem Instinkt hat er namentlich unsern blinden Respekt vor Allem, was sich wissenschaftlich nennt und es zum allergrößten Teile gar nicht ist, als den Hauptfeind des unbefangenen Empfindens erkannt und scharf bekämpft. Die echte, große neue Erkenntnisse schaffende Wissenschaft weiß auch er gebührend zu schätzen; aber nicht diese, sondern die Wissenschaftlerei der Kärrnerseelen, die sich auf tausend Kathedern akademisch spreizt und aus Millionen Büchern und Zeitungen täglich die kühlen Wasser des Verstandes über uns ergießt —- sie ist die furchtbare Tyrannin, die uns das Blut und die Jugend aus den Adern wäscht. Alles -- von der Regierung bis zur Sozialdemokratie — entrichtet dieser klapperdürren Herrscherin willig den Ehrentribut. Einen wahnsinnigen Wissensdrang hat sie in unserem Volke entzündet, weil Jeder sich wenigstens so viel Sitzfleisch zutrauen darf, um in einer kleiner «Spezialität» einen Strahl von dem Glanze zu erobern, mit dem die Wissenschaft die Welt erleuchtet. So ist denn von den ewigen Allgemeinheiten der Verstandesübung das Empfinden der «Gebildeten» geradezu verkalkt, und an Temperament, von dem uns Deutschen ohnehin kein allzu reichlich Maß gegeben ist, sind wir nahezu bankerott geworden. «Bildung macht frei» — gewiß, aber Bildung des Herzens ist höchster Grad der Bildung. Das sollte man nicht vergessen. Und «Wissen giebt Macht» -- auch das ist richtig. aber nur mit dem Zusatz: «über die Thoren», denn die Weisen wissen, daß wir nichts wissen *können* und daß wir den wahren Trost im Leben und Sterben aus anderer Quelle schöpfen müssen.

So ist denn die Kunst, die wir haben, das schmächtige, blasse, blutarme Geschöpf, das die Schnürbrust der Wissenschaftlichkeit und die Geringschätzung einer materialistischen Lebensanschauung aus ihr gemacht haben. Wie immer, ist die Kunst auch heute das getreue Spiegelbild ihrer Zeit. Da sie nirgends recht in persönlicher Empfindung wurzelt, muß sie sichs gefallen lassen, wie ein eigentlich überflüssiges Spielzeug von Hand zu Hand zu wandern; mit der flüchtigen Mode muß sie um die Wette laufen und bringt sich so zuletzt auch bei den Einsichtigen um allen Kredit. Alexandrinische Wissenschaft und eklektische Kunst — die beiden gehören immer zu einander.

Unsere Architektur ist innen Schema und außen Kulisse; der Geldparvenü von heute kann nur Kulissen brauchen, denn morgen fallen vielleicht die Kurse, dann muß die Szene rasch gewechselt werden. Welchen Stil die Kulissen haben, ist im Grunde gleich, nur ungewöhnlich muß er sein und möglichst blendend. Von Berlin will ich gar nicht sprechen, denn es trägt in seiner Privat-Architektur geradezu naiv offenherzig den Parvenü-Charakter zur Schau. Aber selbst die vielgerühmten Bauten der Wiener Ringstraße — sind sie etwas Anderes, als ein Museum von Modellen früherer Baustile? Man wirft den Architekten Erfindungsarmut vor. Haben denn Baukünstler jemals einen Stil erfunden, den sich das Volk nicht vorher in seinen maßgebenden Verhältnissen erwohnt hatte? Jeder Stil ist nur die künstlerische Veredlung und Vervollkommnung dessen, was in der Anlage schon längst vorhanden und durch den Gebrauch mit der Persönlichkeit der Menschen verwachsen war.

Ebenso ratlos stehen die Bildhauer. Die klassischen Musterstatuen sperren ihnen noch immer den Weg und lähmen ihnen die Hand. Zwar hat keiner von uns mehr den vollen, innerlichen Zusammenhang mit den Göttern und Helden Griechenlands, aber wozu hätten wir uns in den Gymnasien so lange mit ihnen beschäftigt, wenn wir nicht die sauer erworbene Vorstellung von klassisch-monumentaler Darstellung an Alles herantragen sollten, was uns solch ein trauriger Epigone von heute vorsetzt! Zwar bleiben wir innerlich gelangweilt, wenn er sich uns und unserm vorgeblichen Geschmack zu Liebe klassizistisch bemüht, doch können wir dann wenigstens über ihn lächeln,

Digitized by Google

und das ist auch ein Genuß. Wenn er aber wagt, mit ungenirtem Griff Modernes so darzustellen, wie er es sieht oder empfindet, dann schreien die höheren Schüler und Töchter entrüstet auf: Scheußlich! Unerhört! Das soll monumental sein? Er, der Bildhauer, behauptet gar nicht, daß es monumental sein soll, er möchte nur, daß wir uns, unsre Zeit und unser persönliches Empfinden in seinem Werke erkennen könnten, und daß wir den Mut hätten, uns selbst zu wollen, wie er sich selbst gewollt hat. Vergeblicher Wunsch! Wir können eben einstweilen weder ja noch nein zu uns selber sagen; wir wissen nur, daß wir sehr viel gelernt haben, und daß uns eigentlich alle Kunst überhaupt — Wurscht ist. (Schluß folgt.)

Dichtung.

* **Ernst Wicherts** sechzigster Geburtstag wurde in Berlin preisend mit viel schönen Reden gefeiert. Man braucht nicht alles als Gold hinzunehmen, was in diesen Reden glänzte — die Berliner zwingt keine Reichtumsverlegenheit, die Verdienste ihrer Dichter unter Gebühr zu behandeln — und darf das Lob Wicherts doch als in Vielem berechtigt anerkennen. Eine sich in einiger Breite der Darstellung behagende nicht sehr tiefe aber wohlgeschlossene Persönlichkeit, hat Wichert Vorzüge, die Achtung verdienen: ruhige, nüchterne, weltmännische Beobachtung, eine geschmackvolle, maßhaltende Schilderung, Begabung für urbanen Scherz — alles Eigenschaften allerdings, die mehr einen tüchtigen Schriftsteller machen, als einen bedeutenden Dichter. Wo er dem Heimatboden seine Gestalten entkeimen ließ, wurde er auch zum wirklichen Poeten. Seine Stellung im Schriftstellerleben verdankt Wichert der anerkannten Lauterkeit seines Charakters in Verbindung mit jener hohen gesellschaftlichen Bildung und jenem Takt im Verkehr, die ihn auszeichnen.

Theater.

* **Wichtigere Schauspiel-Aufführungen. X.**

Durch Aufführung der derben Anzengruberschen Bauernposse „Doppelselbstmord" zeigte die Berliner „Freie Bühne", daß sie ein weiteres Herz hat, als man ihr nachgesagt. „Romeo und Julia auf dem Lande, aber auf einem österreichischen Gebirgsdorfe, wo man nicht des Apothekers Fläschchen, nicht die stillen Fluten zu Rate zieht in Liebeskümmernissen, sondern wo man lebt und leben läßt, rauft und raufen läßt. Zwei feindliche Väter, zwei verliebte Kinder. Da die Alten das Zanken selbst in der Brautzeit nicht lassen können, geht das lebensfrische Paar von Haus und Hof. Zuvor aber schreibt der Bursche seinem schlecht erzogenen Erzeuger einen aus dem Briefsteller für Selbstmörder entnommenen Abschiedsbrief, in dem es heißt: «Wir sind gegangen, uns auf ewig zu vereinen». Darob denn großer Jammer im Dorf. Nur einer glaubt nicht recht an den Doppelselbstmord, der idealistisch verärgerte Vater der Braut. Und er behält Recht, denn die ewige Vereinigung hat nicht im Jenseits stattgefunden, sondern auf hoher Alm, wo's «ka Sünd giebt». Ohne den Herrn Pfarrer erst zu bemühen, haben sich die jungen Leute da oben wohlgemut eingerichtet, und die Alten zögern nun nicht länger mit dem Segen. Es wird aber eine etwas verfrühte Kindtaufe geben . . . Der in seiner Einfachheit geniale Schwank wird etwas umständlich aufgebaut und steht an Tiefe der humoristischen Weltanschauung wie an plastischer Fülle der Charakteristik erheblich hinter den Meisterkomödien des Dichters zurück, hinter den «Kreuzelschreibern» und dem «G'wissenswurm». Alle Bedenken aber tollt die kerngesunde Lustigkeit und der frohe Optimismus der Posse hinweg, und im Gedanken an die asketische Moral, die uns jetzt, im kraftlosen Anschluß an die senile Puritanerweisheit der Tolstoj und Björnson, die Jüngsten predigen wollen, die niemals jung waren, rufen wir kreuzvergnügt mit dem alten Hauderer: «Is all's a Dummheit!»" So schreibt von seinem Standpunkte aus das „Deutsche Tageblatt".

Oskar Blumenthal ließ seiner Muse jüngsten Sprößling, das Schauspiel „Falsche Heilige", der Welt im Hamburger Stadttheater vorstellen. „Zwei nicht uninteressante, aber vom Dichter nur skizzenhaft behandelte Exemplare des gefallenen Mannes und der gefallenen Frau," so schreibt die „Köln Z.", „stehen im Mittelpunkte des Stückes: Gaston von Trisenil, der im ersten Akt mit weinerhitztem Kopf und hundert pikanten Erinnerungen im Herzen die junge, schöne, reiche Jeanne von Lussac zur Trauung führt, aber freilich beim nächsten Aufsteigen des Vorhangs plötzlich in einen jugendfrischen, glückseligen, weltflüchtigen Ehemann verwandelt ist; und Marguerite Barthet, die arme Gouvernante, die einst gegen Gastons schriftliches Eheversprechen ihre Tugend eingetauscht hat und nun als drohendes Unheilsgespenst das Glück des jungen Paares stört. Unter allen Figuren des Schauspiels ist grade die Hauptheldin am flüchtigsten gezeichnet; sie erscheint halb als leidenschaftliche Fürsprecherin aller betrogenen, unglücklichen Frauenherzen, halb als männerfangende, intrigante Scheinheilige, und verschwindet auf Nimmerwiedersehen schon im dritten Akt, nachdem sie ihre rhetorische Aufgabe in der großen Szene abgesprochen und das durchsichtige Kartenhaus der Flitterwochenseligkeit des zweiten Aufzugs umgeblasen hat. Nicht viel sorgfältiger ist ihr Gegenpol unter den Charakteren des Stückes behandelt, der biedere Bretone Paul Benoit, der mit rührendster Selbstlosigkeit Jeanne, Gastons junge Frau, liebt; nur hat der wunderliche Heilige, dessen halb rauhe, halb sentimentale Tugend doch sonst nirgend der offenherzigen Aussprache entbehrt, von seiner Liebe der Angebeten nie ein Sterbenswörtchen verraten, wie er denn grade in ihrem Dienst zuweilen recht saumselig und kurzsichtig ist: als er den rechtskräftigen Beweis der Unwürdigkeit Gastons in den Händen hat und es vielleicht noch in seiner Macht steht, in der letzten Minute vor vollzogenem Trauungsakt Jeanne aus den Händen des Leichtsinnigen zu retten, da hält er mit Gewalt Marguerite davon zurück, ihren Verführer zu entlarven und an die Erfüllung seines Versprechens zu gemahnen. Als aber Gaston und Jeanne wirklich glücklich miteinander geworden sind, da beschwört er selber das Unheil herauf im heiligen Zorn gegen Marguerite, die sich eben erdreisten will, das Liebesgeständnis Rogers, des unerfahrenen Bruders Jeannes, zu erhören. Auf das Doppelgesicht Gastons, das rückwärts auf eine wildschweifende, durch und durch frivole Jugend, vorwärts auf ein tadelloses Ehephilisterium blickt, ist schon hingedeutet worden. Eine nicht weniger rätselhafte Natur ist Jeanne, seine junge Gattin. Sie weiß genau und erzählt es aller Welt, daß Gaston nur ihr Vermögen geworben, und doch ist sie im innersten Herzen beglückt, daß sie gewürdigt worden ist, sein Weib zu werden, und betet fleißig auf offener Szene, im Bureau des Rechtsanwalts und im Touristengemach der Florenzer Villa, daß sie nur auch schön und rein genug sein möge für den Auserwählten; es ist ihr wohlbekannt, daß ihr Gatte sein ganzes großes Vermögen als lustiger Junggesell auf und an den Pariser Boulevards durchgebracht hat, und doch weist sie ihn aus dem Hause, als sie von einer seiner

Digitized by Google

frühern Liebschaften erfährt; am Ende freilich nimmt sie wieder Vernunft an, entsagt ihren übereilten Ansprüchen auf das Vorleben des Gatten, deklamirt noch etwas Weniges, daß sie nie mehr vertrauensvoll zu ihm aufblicken könne, und sinkt dann in neu auflodernden Liebesverlangen dem Wiederkehrenden ans Herz." Die episodischen Gestalten seien besser geraten, besonders die komischen, so ein Graf Chavigny, der, mit Blumenthalscher Witzigkeit wie eine Elektrisirmaschine geladen, die Geistesfunken über die Umgebung aussäet. „Das Stück giebt sich als eine freie Bearbeitung nach dem englischen Original des Pineo; es ist im ganzen Zuschnitt, im Gesamtcharakter und in allen Vorzügen und Mängeln eine echt Blumenthalsche Komödie, poetisch und nach den Anforderungen der höhern Bühnenkunst nur wenig von Belang, aber liebenswürdig und amüsant im Nebensächlichen, in ihrer Art selber eine «falsche Heilige», die mit dem thränenreichen oder leidenschaftlichen Augenaufschlag einzelner Szenen den Anschein des vornehmen Dramas erstrebt und doch im Herzen ein hübsches loses Lustspiel ist, leicht motivirt, locker zusammengeknüpft, ohne höhere Lebenswahrheit und ohne glaubhafte, künstlerisch ausgeschaffene Charaktere, aber bestechend durch flüssigen, eleganten, feingebildeten Dialog und noch mehr durch das Feuerwerk zündender Blumenthalscher Witze, und den dramatischen Aplomb, während auch die übliche Blumenthalsche große Rührszene im dritten Akt in diesem Falle die vom Dichter erstrebte Wirkung nicht versagte."

Ein Volksschauspiel von Henry Arthur Jones, „Arbeit", erregte schon bei seinen Aufführungen in England die Teilnahme auch deutscher Dichtungsfreunde — wir haben s. Z. bereits von ihm gesprochen. Jetzt kam das Stück in einer Übersetzung auch in Berlin und Wien zur Aufführung, aber man fand sich in seinen Erwartungen betrogen. Es ist kein Werk von tieferem Poesiegehalt, es ist keines von tieferem Gedankengehalt, es ist auch keines von einem „starken modernen Empfinden", wie man von England aus schrieb. „Eine moralische Lesebuchgeschichte in dramatischer Form," nennt H. Hart das Stück, „ohne Charakteristik, ohne Eigenart der Sprache, voll von alten Effekten und rührseligen Tiraden, die geschickt in einandergewoben zu haben das einzige Verdienst Sir Henry Jones' ist. Statt eines Shakespeares II. hat sich eine Birch-Pfeiffer XXII. entpuppt. Aber bedeutungslos ist darum das Drama nicht. Es hat in der That eine löbliche Tendenz, die sich kurz mit den Worten umschreiben läßt: Ehrliche Arbeit hat dauerhaftere Fundamente, als unehrliche Findigkeit; und die Tugend siegt am Ende doch. Das hat nun freilich, wenn ich mich recht erinnere, schon manch vertrauensseliger Optimist gesagt, aber die neue Fassung der alten Weisheit ermangelt in Folge ihrer äußerlichen Blender eines besonders tugendsamen Eindrucks auf kleine und große Kinder nicht." Den Inhalt haben wir im „Kunstwart" schon früher skizzirt.

Max Kretzers Volksstück „Der Millionenbauer" wurde auf dem Berliner Thomas-Theater aufgeführt. Das Stück ist die Dramatisirung eines Romans — die ziemlich gute Dramatisirung eines sehr interessanten Romans sogar —, die aber doch an den Übeln aller Dramatisirungen leidet und außerdem daran, daß die besten Akte die beiden ersten sind. Köppke, ein in der Gründerzeit durch Verkauf seiner Felder bei Schöneberg reich gewordener Bauer, fischt mit seinen Millionen einen adligen Schwiegersohn. Dann kommen die Reibungen zwischen den Familien, dann Entzweiung, dann Versöhnung — es handelt sich um ein modernes realistisches Sittenbild. Einigen Gestalten wird sehr lobenswerte Charakteristik nachgerühmt, aber freilich nicht allen.

In den Plan der Erstlingsarbeit Wilhelm Meyers, dessen „Unsichtbare Ketten" im Berliner Schauspielhause gegeben wurden, spielt wie in Voßens „Schuldig" die Verurteilung Unschuldiger mit hinein. Die Abneigung der Menge, mit gerichtlich verurteilten Leuten zu thun zu haben, selbst wenn jene unschuldig waren, sie ist es, die „unsichtbare Ketten" schafft. Ja, die — offenbar zufällige — Ähnlichkeit im Stoffe mit dem Voßischen Werk war ursprünglich noch größer: auch in Meyers Drama wurde der aus dem Zuchthause Heimgekehrte nun wirklich schuldig, indem er seine frühere Braut erschlug. Man vergleiche die Buchausgabe des Stückes, die unter dem Titel „Unschuldig" bei Nauert und Rocco in Leipzig erschienen ist. Meyer hat nicht zu ihrem Vorteile die ganze Sache sänftlicher gestaltet und aus dem Trauerspiele ein „Schauspiel" gemacht: Der freundlichere Schluß ist Künstelei, nicht Kunst — das liegt so klar, daß nur irgend welche Einflüsse hinter den Kulissen die Umänderung bestimmt haben dürften. Das Stück ist ganz und gar Anfängerarbeit, aber talentvolle, vielversprechende. Manche Charaktere sind eigenartig gesehen und ohne Schablone und Lineal gut freihändig gezeichnet oder wenigstens skizzirt, Temperament ist auch im Werk, wirkliches Empfinden durchwärmt es und verdichtet sich dann und wann selbst zu Ansätzen des Humors. Die Durchschnittskritik stellte sich dem jungen Verfasser absprechend gegenüber. Wir glauben, die Literaturbeflissenen werden es trotzdem nicht bereuen, auf den Dichter aufmerksam gemacht zu sein.

Mit einem Preislustspiel von Wilhelm von Wartenegg „Der Ring des Ofterdingen" hat das Wiener „Deutsche Volkstheater" den vorliegenden Berichten nach wenig Glück gehabt. „Man erwartete ein Lustspiel zu hören und bekam dafür ein historisches Schauspiel mit allem Zubehör der Ritterzeit, in welchem man den Humor vergebens suchte. Das Publikum betrachtete mit Interesse die Volksszene im Vorspiele, die vortrefflichen Dekorationen, welche die Schotten-Freyheit in Wien und den inneren Hof der Mödlinger Burg zur Darstellung bringen, sowie die stilgetreuen, mittelalterlichen Kostüme; dem angeblichen Lustspiele gegenüber beobachtete es eine wohlwollende Zurückhaltung. Der von den Galerien kommende Applaus rief vielfachen Widerspruch hervor."

Joseph Victor Widmanns Trauerspiel „Oenone" — es wurde im Meininger Hoftheater gegeben — wird als eine ganz eigenartige Dichtung hingestellt, während man doch zuerst, hörte man von ihr, an ein Epigonenstück gewohnter Jambenart denken mochte. Fritz Mauthner berichtet ausführlich darüber im „Magazin". „Ich fürchte, daß der Grundgedanke von den meisten Zuhörern nicht ganz klar erfaßt worden ist; und doch hebt hier einmal, was mir fast leid thut einzugestehen, gerade die in neuerer Zeit vielgeschmähte Idee das Stück hoch über alle Saisondramatik hinaus. Widmann tritt mit seiner griechischen Tragödie der allein seligmachenden Antike schroff entgegen. Wie uns Modernen allen (?) in den Gesichtern der griechischen Marmorgötter die Seele fehlt, so sieht Widmann in den Kraft- und Schönheitsmenschen der antiken Welt minderwertige Gesellen; er vermißt an ihnen Empfindung. Vielleicht wäre es eine dankbare Aufgabe gewesen, diesen seelischen Bankerott an den Männern und Frauen der perikleischen Zeit aufzudecken. Dafür entschädigen die Männer und Frauen der homerischen Zeit durch das Übermenschliche, das die Mythe ihnen gegeben hat. Widmann zeigt uns den Gegensatz an den beiden Weibern, welche um den schönen Preis kämpfen. Oenone ist seine verlassene erste Gattin und liebt ihn mit modernem, wenn man will mit christlich germanischem Gefühl. An seiner Leiche giebt sie sich selbst den Tod. Helena aber, in völlig naiver Sinnlichkeit,

Digitized by Google

denkt vor dem toten Paris heroinenhaft groß und frech schon an künftige Gatten und steht ganz verwundert vor Oenones Liebestod. «Giebt's eine Liebe, die den Tod besiegt, dann freilich wäre Helena die Schönste länger nicht.» Der erhabenen Schamlosigkeit Helenas und ihres fast ebenbürtigen Paris steht außer der Oenone, die wohl zu sentimental geraten ist, die wirklich bedeutende und eines großen Dichters würdige Gestalt des Thersites gegenüber. Unter den schönheitstrunkenen Griechen ist er der bewußte Vertreter der Mühseligen und Beladenen, der Verstoßenen und der Aussätzigen, und mit einem kecken Sprung läßt der Dichter dem unglücklichen Krüppel das Christentum über den Gefilden der rosigen Eos aufdämmern.

«Dies Griechenvolk, wenn mich nicht alles täuscht,
Giebt noch in später Zukunft böses Beispiel
Der ganzen Welt in kaltem Vornehmthun.
Es kommt kein Heil von diesen graden Nasen.
Die ganze Welt lernt das olymp'sche Lächeln.
Gäb's irgendwo ein Gegengift! Ein Volk
Krummnasig, säbelbeinig, übel riechend
Nach Zwiebelkraut, ein unerfreulich Volk,
Das hätte Herz fürs Elend. Solchem Volk
Entstammte wohl ein Freund von unsresgleichen.»

Es gehört Mut dazu, den sprichwörtlichen Thersites nach Homer neu zu schaffen. Auch bei Shakespeare fand Widmann seinen gewaltigen Spötter nicht. Um dieser Gestalt willen allein verdiente die Oenone unsere Bühnen zu erobern. Diesem Glücke würde die Fabel des Stücks nicht im Wege stehn. Sie ist vortrefflich erfunden. Das Ende Trojas wird uns vorgeführt und sehr geschickt in die Sage von Philoktet hinein verflochten. Nach Götterspruch soll Paris durch einen Pfeilschuß Philoktets getötet werden. Philoktet aber, wie nicht jeder Zuhörer aus Sophokles wußte, zürnt den Griechenfürsten, wie einst Achilleus. Oenone, des Paris verlassene Gattin, erfährt das Orakel und möchte den schönen Paris dadurch wiedergewinnen, daß sie den Verwundeten mit einer Zauberarznei heilt. Sie überredet den verliebten Philoktet, den Schuß zu thun. Der totwunde Mann wird zu ihrer Waldhütte getragen. Paris fleht und schmeichelt um Heilung, aber in einer prachtvollen Szene weigert er sich, vom schönen Leibe Helenas zu lassen. Da zerschmettert Oenone das Fläschchen mit den Nektartropfen und Paris stirbt. In diesem Augenblicke scheint Helenas Schönheit über Oenones Treue zu siegen. Aber von der Leiche des Geliebten wendet Helena sich ruhig ab — man denkt an den König und die Jüdin von Toledo — und während Oenone stirbt, dringen die Griechen siegreich hinein und Menelaos holt sich sein schönes Teufelsweib wieder. Die gute Fabel ist leider nicht mit dem richtigen Theatersinn, aber auch nicht durchaus mit dramatischer Kraft geformt. Die Schlacht und der Zweikampf zwischen Philoktet und Paris wird uns in einer recht ungeschickten Weise erzählt, und das trojanische Pferd scheint in die Schlußszene etwas hölzern einsetzen zu wollen. Dazu kommt, daß an zwei wichtigen Stellen der Handlung unklare Mißverständnisse die Klammern bilden müssen, und für mich wenigstens der Fehler, daß die Exposition sich auf zwei lange Akte verteilt. Sind das nun innere Gebrechen, so leidet die Wirkung auch unter dem äußeren Umstande, daß der Dichter mit Namen arbeitet, die vor lauter Popularität schon Operetten- und Hundenamen geworden sind, daß er aber trotzdem mitunter eine genauere Kenntnis der alten Sagenwelt voraussetzt, als unsere Gymnasien vermitteln. Die ganze, gut gesehene Gestalt des Philoktet litt darunter, daß das Publikum seine Leidensgeschichte nicht kannte. Ein anderer Umstand, der die Wirkung ebenfalls ein wenig schädigte, ist ein gewisses Schwanken im Stil, das sich auch in der Behandlung der Sprache zeigt. Bald modernisirt der Dichter die alten Legenden, bald läßt er die verwitterten Zaubergeschichten unverändert. Philoktet z. B. wird durch einen ganz gewöhnlichen Militärarzt anstatt durch Götterkraft von seiner Krankheit geheilt, daneben jedoch werden seine Hände von Orakelsprüchen gelenkt. Ich finde es damit verwandt, daß Widmann in seinen Versen bald wohlklingende Jamben bringt, ja sogar an den antiken Trimeter erinnert, dann aber wieder mit glücklichem Übermut fast parodistische Töne anschlägt. Beides gelingt ihm. Aber der verschiedene Ton in einem Rahmen stört." — Der Aufführung durch die „Meininger" spendet Mauthner das höchste Lob; man kann nach seiner Schilderung nicht anders, als mit lebhaftem Bedauern des Entschlusses der herzoglichen Hofbühne gedenken, sich nun in dem Thüringer Städtchen festzumauern.

Musik.

* Von fremdländischen Opern.

Die lange nicht gehörte romantische Oper „Das eherne Pferd", zu der Auber die Musik nach einer Scribeschen Bearbeitung des Märchens der „Tausend und eine Nacht" geschrieben, tauchte in Frankfurt a. M. wieder auf. G. E. Humperdinck hatte den Text neu bearbeitet. Und das Werk fand Beifall, es wirkte „wie eine Neuheit". Das giebt Ferdinand Gleich zu der folgenden Anregung den Anlaß, die wir hier wiedergeben möchten, obwohl es uns scheint, daß man ihr nicht ganz ohne Bedenken Folge geben dürfte. „Auber hat mehr denn vierzig Opern geschrieben, von denen sich jedoch, außer seinem, selbst durch andere hochbedeutende Erscheinungen auf dem Gebiete der großen Oper nicht verdunkelten Meisterwerke «Die Stumme von Portici» nur noch die komischen Opern «Der Maurer», «Fra Diavolo», «Des Teufels Anteil», «Der schwarze Domino», allenfalls «Die Krondiamanten» auf den deutschen Bühnen erhalten haben. Da fragt nun der Berichterstatter des Frankfurter Journals angesichts der qualitativ trübseligen Ebbe, die z. Z. namentlich im Bereich der komischen Oper herrscht: «Sollte die reiche Hinterlassenschaft Aubers nicht einen oder den anderen Schatz bergen, welchen Unverstand oder Ungeschmack vergangener Jahre bei Seite schob, verschleuderte, und der heute wieder zu Ehren gebracht werden könnte?» Darauf ist zu antworten: Viel, sehr viel ist in dieser Hinterlassenschaft zu finden, was dem Mangel an lebensfähigen komischen Opern gründlich abhelfen kann. Da sind zuerst zwei komische Opern aus der ersten Zeit des Meisters zu nennen: «Das Konzert bei Hofe», mit der Auber zuerst in Deutschland bekannt wurde, und «Der Schnee», ein Werk von bestrickendem Reiz, dessen Handlung mutatis mutandis die Geschichte von Emma und Eginhard ist. Der Ort der Handlung ist nicht Ingelheim, sondern der Hof eines deutschen Herzogs, der an Stelle des Kaisers Karl der Große tritt, während aus dem Geheimschreiber Eginhard ein Hofkavalier gemacht ist. Da sind ferner «Die Braut», die glanzvolle Ballet-Oper in zwei Akten «Der Gott und die Bajadere» (nach Goethes Gedicht, also mehr ernsten Inhalts) und die musterhaft feine Konversationsoper «Lestocq» oder «Intrigue und Liebe». Es spielt diese Oper am russischen Hofe und hat die Intriguen des französischen Arztes Lestocq zum Gegenstand, durch welche die Macht der Regentin Anna gestürzt wird und Elisabeth, die jüngste Tochter Peters des Großen, auf den Thron gelangt. Scribes Textbuch dieser Oper ist ein höchst interessantes, geistvolles Lustspiel, das fast dem berühmten Werke des genialen Franzosen «Ein Glas Wasser» zur Seite gestellt werden kann. Die feine, an üppigen melodischen Blüten reiche und dabei charakteristische Musik

Digitized by Google

reiht sich dem Besten an, was Auber in dieser Art geschaffen hat — aber der Komponist setzt auch hier eine große Kunstfertigkeit der Sänger voraus, während der Dichter von diesen verlangt, daß sie bedeutende Schauspieler sein sollen! Auch die große Oper «Gustav III.» oder «Der Maskenball», nächst der «Stummen von Portici» Aubers bestes Werk dieser Art, ist, beiläufig bemerkt, von Verdis minderwertiger «Amelia» verdrängt worden. Doch ziehen wir nur die komische Oper, besser gesagt: das feine musikalische Lustspiel in Betracht, so würde durch Aubers anmutige Muse, auch mit Wiederbelebung von Werken seiner Zeitgenossen, wie z. B. «Der Zweikampf» (Le Prée au Clercs) von Herold, «Der Blitz» und «Die Musketiere der Königin» von Halevy, ein frischer Zug in den gegenwärtig in dieser Beziehung so dürftigen und trostlosen Spielplan der Opernbühnen kommen."

Weniger Glück hatte man mit der Wiederholung der seit Jahren nicht mehr gegebenen Gounodschen Oper „Der Tribut von Zamora" in Wien. Es ist denn doch ein lebensunfähiges Kind, das man hier vom Tode retten wollte; das Werk ist die Schöpfung einer verwelkten Künstlerkraft. Alle Mängel Gounods liegen hier klar zu Tage, von seinen Vorzügen ist nichts zu finden. Wenn nun von „einschläfernder Mattigkeit", von „wässerigem Tongewinsel" gesprochen wird, so fragt man sich, ob denn die maßgebenden Herren dies nicht auch verspürten. Nicht einmal die Entschuldigung, daß für die Darbietung gerade dieser Oper besonders vorzügliche Kräfte da waren, stand ihnen zur Seite.

In Paris kam Massenets neue Oper „Der Magier" zur Aufführung. Der Text behandelt eine altorientalische Geschichte, in der Zarasta-Zarathustra vorkommt. „Massenet," sagt der Berichterstatter der „M. N. N.", „ist ein Opportunist in der Musik: er komponirt je nach Umständen. Vor drei Jahren schrieb er seinen «Cid» noch im Geschmack der älteren französischen Oper, ein Werk für die alten Knackschädel von Abonnenten und für die Damen, die in die Oper kommen, um ihre Diamanten sehen zu lassen. Fast gleichzeitig aber vollendete er seine «Esclarmonte», die für das internationale Publikum der Weltausstellung bestimmt und eifrigst den Wagnerschen Werken nachgebildet war. Augenblicklich ist keine Weltausstellung, doch haben sich die Franzosen den deutschen Opern zugewandt. Massenet bietet ihnen im «Magier» sofort etwas für ihren Geschmack. Er verzichtet wieder auf Leitmotive und komponirt wieder im älteren Pariser Stil, wählt aber ein Libretto, das durch Einfachheit der Handlung von der Ränkeverwickelung der sonstigen französischen Opern absticht und im Sinne des deutschen musikalischen Dramas dem Ausdruck lyrischer Empfindungen den weitesten Spielraum läßt. Massenet hat uns eine Reihe formvollendeter Tonstücke, eine Kette von musikalischer Juwelierarbeit gegeben, die nur an denjenigen Stellen unterbrochen ist, wo der Künstler sich zu großartiger Wirkung aufzuschwingen versucht. Überaus ansprechend ist zum Beginn das Klagelied der turanischen Gefangenen, im zweiten Akt der Abschied vom Leben der verschmähten Varedha, die in der melodischen Zeichnung an Mendelssohn erinnert, endlich im fünften Akte die träumerische Verzückung der Liebenden in den Ruinen. Es sind dies vorwiegend Tonstücke, die aus einer aufkeimenden oder endenden Leidenschaft aus seliger Hoffnung oder schwermütiger Rückerinnerung entspringend, dem eigenartigen Talente Massenets am meisten zu entsprechen scheinen. Sobald sich die Leidenschaft steigert, versagt dem Komponisten die Kraft der Inspiration; er läßt da die Blechinstrumente schmettern und die Pauken poltern, ohne etwas Anderes hervorzubringen, als herzlosen Lärm."

Bildende Künste.

* **Moderne Bilder in unseren Familienblättern.** Deutschland besitzt eine Fülle illustrirter Familienzeitschriften, die dem Publikum stets neues Anschauungsmaterial in meist vortrefflicher Ausführung zugänglich machen. Leider aber wird all diese Kraft, werden alle diese Geldmittel auf die Wiedergabe des stets Alten verpufft. Das Publikum, heißt es, will es nun mal so; hübsche Mädchenköpfe, sentimentale Genrebildchen, hier und da auch mal die Reproduktion eines berühmten alten Gemäldes — zur Bereicherung der kunsthistorischen Kenntnisse — das ist Alles, was man jahrein jahraus zu sehen bekommt. An eine Wiedergabe der wirklich bedeutenden, eigenartigen, daher aber auch ungewohnten und nicht ohne weiteres verständlichen Schöpfungen der Neuzeit wagen sich die wenigsten der Herren Verleger und Redakteure heran. Sie fürchten einen Massenaustritt ihrer Abonnenten, und die Folge ist, daß die Letzteren nichts Neues zu sehen bekommen. Bei solcher Sachlage läßt es sich gar nicht entscheiden, ob die Verleger wirklich recht haben und die Schuld beim Publikum liegt; aber von Mangel an Mut und an Vertrauen in die Bildungsfähigkeit des Publikums zeugt es jedenfalls, daß Versuche in dieser Richtung so selten und dann nur zaghaft gemacht werden.

Besonders bleibt es zu bedauern, wenn in einem solchen Fall, also bei wirklich gutem Willen, nicht das Richtige getroffen wird. So hat z. B. Schorers Familienblatt in den beiden letzten Jahren den Versuch gemacht, durch Vorführung einer Gruppe neuerer spanischer und italienischer Maler dem Publikum weiteren Stoff zu ästhetischer Anregung zu bieten. Dies Bestreben ist durchaus lobenswert, wie auch die Ausführung als eine sehr gute bezeichnet werden kann: man lernt hier tüchtige Meister, wie einen Tusquets, Villegas, Garnelo, Alvarez-Dumont für die Spanier, einen Serra, Jacovacci, Vanutelli und vor Allem den genialen Maccari, den Schöpfer der großartigen Fresken aus dem altrömischen Leben im Senatspalast, für die Italiener, in einer Reihe dramatisch bewegter, packender Bilder kennen, die in farbig wirkendem Holzschnitt wiedergegeben sind. Aber alle diese Bilder, mit Ausnahme der Maccaris, haben uns leider nichts Besonderes zu sagen. Dazu sind sie zu unselbständig, zu sehr bloß virtuosenhaft. Man wird bei ihnen bald an Gallait, Lessing, Munkaczy, bald an David oder die Präraphaeliten, bald an Tadema, Detaille usw. erinnert, fühlt sich somit durch keine Eigenart gepackt. Eine mehr zielbewußte Auswahl könnte die unleugbar vorhandene gute Absicht, den Gesichtskreis des Publikums zu erweitern und dadurch seinen Geschmack zu läutern, wesentlich fördern. Es fehlt unserem Jahrhundert durchaus nicht an bedeutenden Schöpfungen, die noch zu wenig bekannt geworden sind. Die deutschen Romantiker der Frühzeit, die Franzosen aus der Mitte des Jahrhunderts, einige vereinzelt stehende Künstlerindividualitäten der Gegenwart gehören hierher. v. S.

* **Münchner Sonderausstellungen.**

Sonderausstellungen, wie sie s. Z. im „Kunstwart" so lebhaft befürwortet worden sind, kommen erfreulicher Weise mehr und mehr in Übung. In München haben die drei

Digitized by Google

Maler Max Klinger, Franz Stuck und Leopold Graf Kalckreuth jetzt eine derartige Sammelausstellung ihrer Werke veranstaltet.

Klinger, der geniale Maler-Radirer, der phantasievolle, gedankenreiche Zeichner ist ein unablässig Vorwärtsstrebender, der zu einer immer vollkommeneren Beherrschung der technischen Mittel fortschreitet und aus seinem reichen inneren Leben Werke von bezaubernder Schönheit oder unergründlicher Tiefe mit immer größerem Können gestaltet.

Stuck, einer der talentvollsten unter den Münchener Jungen, wird von den Einen in ebenso überschwänglicher Weise als Genie gefeiert, wie von den Andern ungerechtfertigt verspottet. Die Kritik bewegt sich ihm gegenüber nur in der Form der Begeisterung oder Entrüstung. Von einer höheren Warte aus betrachtet, als der Zinne der Partei, erscheint er unzweifelhaft als bedeutendes Talent, als erfindungsreicher, feinfühliger Kolorist, neben Klinger aber doch nur als oberflächlich sinnliche Natur. Die Klingerschen Halbgötter und Fabelwesen wirken naturgewaltig-lebensvoll, die Stuckschen, trotz ihres saloppen Wesens, dekorativ-antiquarisch.

Stuck knüpft weder durch seine Stoffe, noch durch die Art, wie er sie malerisch behandelt, an die Wirklichkeit an. Man könnte ihn also einen „Idealisten" nennen. Ihm steht Graf Kalckreuth, der neben ihm im Kunstverein ausstellt, als „Naturalist" gegenüber. Es ereignet sich nun — und das macht die Nebeneinanderstellung besonders lehrreich — daß der Naturalist den Idealisten an Ideenreichtum weit übertrifft. Da ich keine Ausstellungsberichte schreiben, sondern die Ergebnisse der erwähnten Ausstellungen zu möglichst kennzeichnenden Urteilen zusammenfassen will, so greife ich nur ein einziges der Kalckreuthschen Bilder heraus, als beweiskräftiges Dokument für meine Behauptung. Es sind in demselben nicht nur die äußeren, sondern auch Seelenzustände, die Beziehungen zwischen „Mutter und Kind", mit Empfindungstiefe und schlichter Naturwahrheit in einer Weise überzeugend geschildert, daß der Eindruck fern von jeder absichtlichen und rührseligen Sentimentalität, ein tief ergreifender ist. Ebenso ernst und in die Tiefe gehend zeigt sich Kalckreuth in einer Reihe vorzüglicher Bildnisse. □

Lose Blätter.

Sinnreiche Gedanken

bei Betrachtung eines antiken Contellers.

Liegt vor mir da ein Ding von Thon
Nun eine geschlagene Stunde schon —
Hab doch mich, drüber hin geduckt,
Noch immer nicht dran satt geguckt!
Zwar glaub ich nicht, daß Jedermann
Dran was Apartes finden kann:
's ist eine antike irdne Scheibe,
Was Seltnes aber nicht, beileibe —
Ein Ding, wie's jeder Kampagnahirt
Wohl aller Wochen mal finden wird.
Nur daß sich sonderbar dran erweist
Ein nicht wie er sonst ist antikischer Geist,
Der spricht zum Kennerauge frei
Aus dem Charakter der Malerei.
Befangnem Blicke könnt sie scheinen
Etwan eine Spinne mit acht Beinen,
Denn von einem großen Mittelkleχ
Laufen nach genau geordneter Leχ
Acht braune Linien unverwandt
Schnurgraden Weges nach dem Rand.
Doch ist dies nicht die einzige Zier,
O nein, denn aber findet sich hier
Und aber nach genau geregelter Leχ
Zwischen jedem Spinnbeinpaar noch ein Kleχ:
Nicht ein gewöhnlicher Kleχ indessen,
Bewahre! — genaulichst abgemessen
Zeigt jeder hinten, rechts, links und vorn
Ein regelrecht angesetztes Horn,
Und wie der andere Kleχ ist der eine
Ganz gleichweit von jedem Spinnenbeine:
Kurz, alles bedacht und bemessen aufs best,
Daß sich gar nichts dagegen einwenden läßt.

Mir aber, beseh ich das Ding mir gut,
Wird wunderlich dabei zu Mut:
Mir ist, als guck als ehrsamer Töpfer
Daraus hervor des Werkleins Schöpfer.
Dich seh ich, o Philister du,
An Würde gleich dem Marabu,
Wie du in Erholung zur Feierstund,
Das Lämplein vor dir, am Tischesrund
Thust über deinem Teller schwitzen,
Indeß die Nachbarn im Kreise sitzen
Und fromm berichten so mannicherlei,
Was Tages über passiret sei
Und über Moral und Tugendlichkeit
Und gute Schauspieler und schlimme Zeit
Und über Krieg, Kaiser und Priesterschaft
Manch Sprüchlein sprechen voll Ernst und Kraft.
Auch von der Kunst, der hohen, hehren,
Giebt's manch Sentenzlein dabei zu hören,
Wie: daß, bei Licht betrachtet, doch
Sie nur sei etwas seltnes noch,
Wenn sie ja freilich gewissermaßen
Wohl stets nur Begnadete besaßen,
Als welche — das eben sei ja zu klagen —
Kaum noch zu finden in diesen Tagen.
Ja, ja, meint einer, stets würd es schlechter,
Die Zeiten machten's, die Zeiten, dächt er,
Und gäb's wo wirklich ein Talent,
Ach Jupiter, wann käm es zu End
Denn jemals mit den täglichen Sorgen?
Verkümmern müss' es von heut zu morgen!

Indessen hast du, still bedacht,
Dein Werklein, o Meister, zu Ende gebracht,
Da wie vom verborgnen Talent sie parlirt,
Fühlst du dich in tiefster Seele berührt.
Dir ist's, als führ über deinen Sinn
Eine dicke schwarze Wolke hin,
Du sagst „Ja, ja" voll tiefem Schmerz
Und fassest dir sodann ein Herz,
Sagst etwas beklommen noch „mit Gunst"
Und reichst das Zeugnis deiner Kunst,
Den Teller, nun dem Nachbarn dar,
Der reicht ihn weiter, und, fürwahr,
Er geht den ganzen Tisch herum,
Und unter beifälligem Gebrumm
Nicken sich alle der Reih nach an
Und sagen: „nun seht mal, was der nicht kann!

Digitized by Google

Ist alles bedacht und bemessen aufs best,
Daß sich gar nichts dagegen einwenden läßt!“ ...

Doch jetzt — ihr Götter steht mir bei,
Ich glaube der Teller treibt Hexerei! —:
Die Guten, von denen ich berichte,
Verändern plötzlich ihr Angesichte
Und mehren sich und wachsen ringsum
Zu einem großen Publikum,
Und bei den meisten — ich will's nur gestehn! —
Ist mir's, als hätt ich sie schon gesehn.
Gesichter mit Brillen auf Adlernasen,
Gesichter wie Luftballons aufgeblasen
Vom Odem Minervas — Gesichter seh ich,
Die kenne, wie das A B C ich:
Mit Augen, von Feuerblitzen umzüngelt
Oder genialischen Locken umringelt,
Und jetzt, — o Zeus, wird's immer noch bunter? —
Jetzt seh ich mich selber mitten darunter!
Ein jeder aber — was soll's nur sein? —
Hält in der Hand ein Tellerlein,
Ein jedes nach Linie, Spinnbein und Klex
Gar genau bemessen nach strengster Lex:
Die geben sie alle der Reih nach herum
Und wiegen die Häupter ernst und stumm
Und richten sie mit kritischen Blicken
Und räuspern sich wohlgefällig und nicken
Und sehen sich alle der Reih nach an
Und munkeln: „Nun seht mal, was der nicht kann:
Ist alles erdacht und ermessen aufs best,
Daß sich gar nichts dagegen einwenden läßt!“
Da fühlen sie sich, wie sie so parlirt,
Im tiefsten Seelengrund berührt,
Und jedem ist's als ob ihm brennt
Im Leibe so etwas wie ein Talent.

F. H.

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender.)

In Sachen: Bunt oder einfarbig.

Wenn ich zusammenfasse, was Paul Schumann auf meine Erörterungen erwidert, so erhalte ich: Daß sich der Verzicht auf die Farbe nicht aus den allgemeinen Grundlagen der Kunst entwickeln lasse; daß volle Naturwahrheit und künstlerische Wirkung einander nicht ausschließen, wie Donatellos bunte Uzzanobüste und Burckhardts Meinung davon beweise; daß unserem Stilgefühle auch bei Bemalung der Bildwerke Rechnung zu tragen sei, insofern, als das Material erkenntlich bleiben könne; daß auch Gemälde, wie farbige Bildwerke, durchaus von ihrer Aufstellung abhängig seien, was doch nur gegen die letzteren als Vorwurf eingewendet war; und daß endlich die Bemalung nicht zu einer Verrohung der Plastik führen müsse, sondern nur „könne“. Aus all diesen Darlegungen leitet Schumann die Berechtigung farbiger Bildwerke her.

Ich muß gestehen, daß mir der erste dieser Sätze nicht mit Notwendigkeit aus Schumanns Darlegungen hervorzugehen scheint. Er verfährt durchaus willkürlich, wenn er der Gruppe: Zeichnung, einfarbige, zweifarbige, vollfarbige Gemälde, das unbemalte, getönte und farbige Bildwerk gegenüberstellt. Die Werke der ersten sind rein mit den Mitteln einer Kunst dargestellt, als welche Farbe mit Licht und Schatten anzusehen sind. Bei den andern, die doch dem Kultus der Form dienen sollen, bringt Schumann mit einem Male ein hier ganz fremdes Element — die Farbe — hinein. Die deutliche Grenze, die ich für die bildenden Künste gegen die Natur hin verlange, besteht zwischen ihnen ganz sicherlich. Anleihen der einen bei der andern sind, was sie im Leben sind: keine Bereicherungen. Die Malerei nähert sich der Plastik am meisten im Karton (vergl. Cornelius), der die Erscheinungen gleichmäßig farblos giebt, und nur schattirt, um Formen herauszuheben. Die Plastik der Malerei im Relief. Es giebt nicht durchaus wirkliche Formen (im künstlerischen Sinne), sondern bedient sich der Verkürzung, um sie als solche erscheinen zu lassen.

Es ist zweckmäßig und notwendig, für jede Kunst sich innerhalb der Grenzen ihrer besonderen Mittel zu halten. Da liegen ihre größten und sichern Erfolge. Der ist der beste Maler, im Sinne der Ausnutzung seiner Kunstmittel, für den die Welt aus lauter Farbenflecken besteht; der beste Bildner, der nur Formen sieht. Unser Gehirn ist garnicht im Stande, Form und Farbe zusammen gebührend zu apperzipiren. Erst ihre Trennung ermöglicht uns, die ganze Schönheit des Geschaffenen zu erfassen.

Ich füge damit meinen früheren Behauptungen einige neue hinzu, die Schumann vielleicht wie jene in Frage stellen wird. Der Raum gestattet mir nicht, sie durch notwendigerweise weitgreifende Beweisführungen zu stützen. Ich kann darauf um so leichter verzichten, als ich diesen Teil meiner Darlegungen ausdrücklich als Spekulationen bezeichnet habe, von denen ich nicht verlangte, daß sie solchergestalt Jemand überzeugen müßten.

Meine Behauptung, größte Naturähnlichkeit eines Kunstwerks sei bedenklich, weil sie zum Vergleich mit der Natur herausfordere, nennt Schumann einen selbstgemachten Scheingrund. Ich kann das nicht zugeben. Je natürlicher ein Werk ist, um so störender empfinden wir den Mangel wirklichen Lebens. Das erzeugt einen Zwiespalt in uns, der keine rechte Freude aufkommen läßt, und sich bis zum Schreckhaftem steigern kann. Wachsfiguren wirken aus diesem Grunde auch nicht, wie Schumann meint, natürlicher, sondern unnatürlicher, als bemalte. Lassen sie uns doch am lebhaftesten den Bruch zwischen anscheinendem Leben und Leblosigkeit empfinden. Schumann vertauscht dann (meine) Naturähnlichkeit mit Naturwahrheit und bringt als Beweis, daß sich diese wohl mit großartigster Auffassung vereinigen lasse, Donatellos bemalte Büste. Ich muß zunächst im Allgemeinen Verwahrung dagegen einlegen, daß man aus einzelnen Kunstwerken die Berechtigung einer gleichartigen Gattung ableiten will. Wagners Werke, die Schumann anführt, werden gewiß mit Recht bewundert. Daß damit eine Ausdrucksweise geschaffen wäre, in der auch andere schaffen können, eine neue Art, glaube ich nicht. Michel Angelos Kunst hatte üble Folgen, nicht, weil man ihn falsch verstand, sondern einfach, weil man ihn nachahmen wollte.

Digitized by Google

Gewisse Kunstleistungen sind eben der Ausdruck einer ganz besonderen Begabung, die gegen die Regel verstößt und doch Unanfechtbares liefert. Daß Burckhardt von der an bemalten Büsten nicht armen Renaissance übrigens selber sagt, sie habe dem Uzzano kein zweites Bildnis an die Seite zu stellen, scheint mir auch nicht für die Möglichkeit erfolgreicher Verallgemeinerung zu sprechen. Hinzugerechnet, daß die Frage, wie sich neben der bemalten Büste die gleiche in schönem Marmor ausnehmen würde, noch offen bleibt, und daß ihre ursprüngliche Färbung durch vier Jahrhunderte mit einer abstumpfenden — wahrscheinlich künstlich garnicht herzustellenden Patina veredelt ist. So kann ich diesem einen Beispiel glücklicher Wirkung der Polychromie nicht weichen.

Meine Bedenken bezüglich der Verdeckung des Materials durch die Bemalung sucht Schumann mit dem Hinweis auf Farben zu zerstreuen, die es durchscheinen lassen. Es handelt sich in dem Falle wohl mehr um Tönung, Bemalung ohne Deckung des Grundes habe ich noch nicht gesehen. Auch so aber bleibt ein wesentlicher Unterschied zwischen verstandesgemäßem Erkennen und Empfinden eines Materials. Eine mit Himbeersaft übergossene Marmorbüste bleibt Marmor für meinen Verstand; für meine Empfindung nicht. Das ist, was ich meine und gleich anfangs mehr hätte entwickeln können.

Ich muß bei dieser Gelegenheit zwei Fragen aufnehmen, die Schumann in der Zuversicht stellt, daß sie nicht zu beantworten seien. „Wer", sagt er einmal entrüstet, „verlangt denn volle Bemalung?" und „Wie kann man von bunt oder einfarbig reden? Wir behaupten doch nur von Fall zu Fall, ein Bildwerk könne durch Farbe gewinnen." Letzteres ist zwar nicht fest formulirt, steht aber deutlich zwischen den Zeilen. Zu 1 erwidere ich, daß sich Schumann selbst auf voll bemalte Bildwerke (der Dresdner Sammlung) beruft, daß er die voll bemalten Arbeiten eines Berliner Künstlers an anderer Stelle geschätzt hat und daß die bekannte Ausstellung in der Nationalgalerie, die darthun sollte, was die bunte Plastik zu leisten vermöge, reichlich voll bemalte Werke enthielt. Das beweist, daß ich nicht mit Schatten fechte! Zu 2: Die Resignation, daß die Bemalung in einzelnen Fällen doch ersprießlich sein könne, ist ursprünglich nicht vorhanden gewesen. Bei Fechner, der der Bemalung zuerst sympathisch gegenüberstand, später jedoch aufs nachdrücklichste gegen sie schrieb, und auch bei späteren Vertretern der Polychromie ist keineswegs von einer Bemalung für einzelne Fälle die Rede, sondern es heißt ziemlich deutlich: „entweder oder." Die Duldung, die hierbei gegen farblose Meisterwerke geübt ward, deren Wirkung man sich ehrlicherweise nicht entziehen konnte, habe ich unlogisch genannt, weil ich allerdings meine, daß jede Kunst eine ganz bestimmte Ausdrucksweise hat.

Ich übergehe Schumanns Äußerungen über die Wachsfiguren und komme zu einem Passus, der mich verwundert hat. Wenn ich Feldmanns Satz anführe: die Farbe ist nichts rein den Dingen Anhaftendes, hängt von ihrer ganzen Umgebung mit Licht und Luft ab und kann nur zusammen mit ihnen, wie durch die Malerei, übertragen werden, und Schumann setzt hinzu: Warum denn das Letztere? Kein Stäubchen eines Grundes ist angegeben! — so verstehe ich das nicht. Ich verstehe auch nicht den Schluß: ein Gemälde bedarf zur vollen Wirkung der richtigen farbigen Umgebung und des richtigen Lichtes — wie das farbige Bildwerk. Schumann sieht in dem Falle im Kunstwerk hauptsächlich ein Dekorationsstück. Es giebt Bilder, die wegen ihrer Größe aus einiger Entfernung angesehen werden müssen, so daß man unwillkürlich ein Stück Umgebung mitsieht. Hier kann die farbige Wirkung durch die Tönung leiden: das wäre denkbar. Daraus ergiebt sich aber als Forderung leichthin die Abwesenheit störender Elemente. Werke, deren Wirkung positiv durch die Umgebung erst gehoben oder gar hervorgebracht werden soll, sind untergeordnete. Ein echtes malerisches Werk schließt für mich mit dem Rahmen ab. Seine Wirkung ist gesichert, wenn es das nötige Quantum Licht von rechts, von links oder von oben bekommt. Wahrscheinlich wird eine Aufstellung die beste sein. Gut sind aber auch die andern. So ist es auch beim Bildwerk, dessen Reize durch wechselnde Beleuchtung geradezu erst erschöpft werden. Die von mir beanstandete Bemalung eines bildnerischen Kunstwerks für eine bestimmte Beleuchtung und farbige Umgebung müßte wunderliche Früchte zeitigen. Ich weiß übrigens von einem bemalenden Bildhauer, der, wenn er eine Büste machen will, erst zum Besteller in die Wohnung geht, um sich den Platz anzusehen, wo sie stehen soll.

Daß Schumann für mein: die Bemalung „müßte" die plastische Formengebung mit der Zeit verrohen, nur ein „könne" zugesteht, mag angehen. Seine Schlußberufung aber auf die Meinung der Kunstfreunde, die geteilt sei in der Neigung für bunt oder einfarbig, scheint mir gewagt. Die ganze Bewegung ist nicht etwa die Folge eines bei Künstlern oder Kunstliebhabern rege gewordenen Bedürfnisses nach Farbe in der Plastik, sondern einer schätzbaren Anregung von Seiten der historischen Forschung. Das Publikum steht darum auch den bezüglichen Bestrebungen kühl bis ans Herz gegenüber. — Ich möchte zum Schlusse noch feststellen, daß Schumann die Hauptfrage meiner Erörterungen ganz bei Seite gelassen hat. Die heißt: verträgt sich überhaupt die Form mit der Farbe? Mit dieser steht und fällt die ganze Bemalungslehre. Ich kann sie nur verneinen.

Friedrich Offermann.

Aus der Bücherei.

Goethe und die italienische Kunst. Von Andreas Heusler (Basel, 1891). Der Titel dieser kleinen Schrift ist irreführend, der Verfasser behandelt nur die Stellung Goethes zur italienischen Kunst während dessen italienischer Reise; dadurch wird das Thema wesentlich beschränkt und ebenso auch das Quellenmaterial. Denn für Heuslers Zweck kommen unter diesen Umständen vor allem die gleichzeitigen Zeugnisse Goethes in Frage, nicht die Urteile der in den gesammelten Werken sich findenden viel später zusammengestellten Italienischen Reise. Hauptquelle ist das Tagebuch an Frau von Stein. Immerhin zieht Heusler hie und da auch Stellen bei, die diesen primären Wert nicht besitzen, was der Beweisführung nicht zum Nutzen gereicht. Das Ergebnis der schöngeschriebenen und klar durchdachten Abhandlung faßt sich dahin zusammen: Goethe tritt mit den von der Antike hergeholten Maßstäben an die italienische Kunst heran; so kommt für ihn die Skulptur

Digitized by Google

dieser Kunstperiode von vornherein nicht in Betracht, in der Architektur wendet sich seine Bewunderung Palladio zu, der ihm den Alten am nächsten zu stehen scheint; in der Malerei bewundert er zwar die großen Renaissancekünstler, fühlt sich aber doch von ihnen getrennt durch den spezifisch christlichen Inhalt ihrer Gemälde. Wir vermögen dieser gar zu sauberen Umrißzeichnung von Goethes Stellung zur italienischen Kunst nicht völlig beizustimmen, besonders deshalb nicht, weil die Charakteristik der Renaissancemalerei zu eng erscheint. Gerade in ihren größten Schöpfungen wächst sie völlig über das konfessionell Bedingte hinaus und schafft rein objektiv. Das hat Goethe sicher auch empfunden, und nur der Mangel an umfassenderen Zeugnissen über die Meisterwerke Roms läßt das nicht philologisch unumstößlich belegen. Man darf darauf gespannt sein, wie Hermann Grimm in dem Teil der großen Goethe-Biographie, der den Dichter in seinem Verhältnis zur Kunst darstellen soll, sich zu diesem psychologisch so interessanten Probleme stellen wird. H. T.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Allgemeineres. (Die Moderne) H. Hart, Moderne 1. — (Kritik u. Räsonnement) Neumann-Hofer, Lit. Bl. 3. — („Décadence") L. Berg, Moderne 1. — (Goethes Bez. z. Italien 1788—1790) Geiger, Nat. 17. — (Persönlichkeit und Kunst) Fr. Lange, L. R. 45. — („Der Fluch d. Kunst") Mähly, Gwart 6. — (D. literar. Berlin) Zwanzigst. Jahrh. 1. ff. — (D. aesthet. Wirkungen der Symmetrie) Schlegel, M. N. N. 93. — (D. Künstler u. d. Publikum) Reißmann, Dtsch. Tgbl. 65. — (Phantasie) H. v. Wolzogen, Bayr. Bl. 2, 3. — (Nietzsche) † Adler, N. u. S. 168. — (Fechner) Acholis, ebd. — (Realistik u. Mystik) L. Berg, D. Zeitgenosse 1.

Dichtung. (Christiane v. Goethe) † Heinemann, Westerm. Mh. 414. — (Körner) Teutschmann, Kyffh. März. — (Hölderlin) † Fr., Schles. Z. 121 f. — (Giseke) Gottschall, ebd. 52. — (Allmers) † L. Koch, D. F. z. M. 7; Stedinger, Nat. 19. — (Anzengruber) Rosegger, Mag. 8. — (Grillparzer) Müller-Guttenbrunn, Dtsch. Ztg. 6839. — (Jordan u. d. dtsch. Nationalepos) B. Wildberg, d. zwanz. Jahrh. 4. — (Ibsen) Pilgrim, Dtsch. Warte 38. — (Daudet) Buchwald, Grenzb. 4. — (Richepin) E. Groth, ebd. 6. — (Feuillet) Vogt, Allg. Z. 19 B. — (Zola als Dramatiker) Brausewetter, Gesellsch. 2. — (A. Gonçalvos Dias) Wm. Fiedler, ebd. — (Symbol u. Realismus) Kuhmerker, D. Dichterh. 11. — (D. dtsch. Märchen) Muth, Litt. Korr. 2. — (Der neue Naturidealismus) Sommerfeld, ebd. — (Proletariat und Dichtung) Mielke, Mag. 12. — (Rückert) Duboc, Gwart 11. — (Wichert) Zobeltitz, Mag 11. — (Eckstein) Amyntor, D. Dichtg 11. — (Niffel) Kienzl, Dtsch. Volksbl 790. — (Sudermann) † Reinhold, Lit. K. 1. — (Juliane Ebert-Glaser) Kastner, Böhmens Dtsch. Poesie u. Kst. 2. — (O. H. v. Gemmingen) Jacobowski, Zeitgenosse 1. — (Ibsen u. d. Vererbung) Wilckens, Gwart 8. — (D. deutsche Roman u. s. Bedeutung) * Goette, Dichterheim, 13 ff. — (Der Roman) Kaempfer, Lit. Korr. 3. — (Naturalismus) Berfeld, ebd. — („D. Wiedereinsetzung d. Phantasie") Grottewitz, Mag. 10.

Theater. (Die Entwickelung d. modernen Schauspielkunst) Bahr, Mag. 10.

Musik. („Dreizehn Jahre") H. v. Wolzogen, Bayr. Bl. 1. — (R. Wagner u. „die Gesellschaft") Sternfeld, N. Z. f. M. 5. — (Hérold) Alberti, Dtsch. Tgbl. 46. — (Wagner in Frkreich) Hartmann, Dr. Z. 26. — (Mozart) H. P., Dtsch. Vlksbl. 741. — (Filke) † Krögel, Shalle 5 — (Kienzl) † Seydler, N. M.-Z. 3. — (Beethoven-Museum in Bonn) Schrattenholz, Gwart 7.

Verkehr.

Dr. Büttner zu Thal ersucht uns um Wiedergabe der folgenden Bemerkungen Ueber Risse in den Oelbildern. „Nach den im vorigen Jahre im ‹Kunstwart› von mir gemachten Betrachtungen über den Einfluß der Vaseline auf Oelbilder sind auch in verschiedenen Zeitungen und von verschiedenen Seiten Ansichten laut geworden über die Risse in den Oelbildern und besonders in den neueren Gemälden. Es sind die an letzteren gerade auftretenden Schäden als deren vollständiger Ruin bezeichnet. Auch ich hatte den Ausdruck ‹unrettbar verloren› auf dieselben angewandt, jedoch nicht im obigen Sinne, sondern mit Bezug darauf, daß bisher zur Rettung solcher Bilder absolut nichts oder nur gar noch nachteiliges gethan wurde. Daß die Risse nicht mehr zu heilen sind, ist ja klar, deshalb braucht aber das Bild selbst noch nicht verloren zu sein, denn eine genau beobachtende Behandlung kann vor allen Dingen dem Weitergehen vorbeugen und bei Bildern, welche Anlage zum Spalten der Oelfarbe verraten, dies noch rechtzeitig verhindern. Denn warum sollte eine Farbschicht, die zehn, zwanzig, dreißig Jahre geschmeidig und widerstandsfähig war, den äußeren Einflüssen und den durch innere Bewegung bedingten Änderungen zu trotzen, nicht auch ferner geschmeidig und jenen Einflüssen widerstandfähig gehalten werden können? Die Schäden, mögen sie innerer oder äußerer Natur sein, machen sich doch immer beim Austrocknen der Farbschicht geltend. Geschieht dies zu schnell oder wird durch schlechte Mal- und Bindemittel eine falsche Oxydation bewirkt, so drückt sich das durch Reißen der Farbschicht aus. Wird dagegen durch Geschmeidighalten dem Austrocknen ein Halt geboten und selbst schlechten Stoffen genügende Zeit zum Verschmelzen und Oxydiren gelassen, so können die angeführten Veränderungen gar nicht nachteilig wirken. Freilich, wenn die Leinwand durch festes Antreiben des Rahmens so straff wie möglich gespannt, wenn dazu noch eine Glasscheibe vor das Bild gezogen, um schädliche Luftzirkulation herbeizuführen, und das Bild so zum Ruin vorbereitet, seinem eigenen Schicksal ohne daß sich je wieder Jemand darum kümmert, überlassen wird, dann kann man sich nicht wundern wenn es zu Grunde geht. — Außer der früher angeführten Vasline möchte ich noch ein Mittel anführen, das auf neuere zerrissene Bilder besonders guten Einfluß übt und die in diesen entstandenen Risse durch Erweichen und Dehnen der Farbschicht wieder so viel wie möglich zusammenschiebt. Es ist dies in Terpentin gelöster Camphor. Schraubt man ein Bild, das rissig geworden, und vorher mit ätherhaltigem Vaselinöl bestrichen, an den Boden einer flachen Kiste, stülpt diese über eine ziemlich große flache Schale mit gelöstem Camphor, so daß die aufsteigenden Ausdünstungen gegen das Bild schlagen, so wird nach einiger Zeit die Farbschicht sich geglättet haben, und die Risse sind nicht so sichtbar wie früher. Sprünge allerdings, die sich in der oberen Farbschicht oder in den Lasuren befinden, sind nicht mehr zu heilen. Ein öfteres Einreiben mit ätherischer Vaseline wird dann die Bilder in ihrem Zustande wenigstens erhalten." Da Dr. Büttners Aufsatz in der Fachpresse außerordentlich viel besprochen worden ist und auch zu vielfachen Erörterungen der Tagespresse den Anlaß gegeben hat, glaubten wir auch diesen Zusatz noch bringen zu sollen. Wir bemerken aber, daß weitere technische Erörterungen über den Gegenstand unseres Erachtens entschieden außerhalb des Rahmens unseres Blattes lägen.

K. Ch. in D. Wir haben schon mehrmals erklärt, daß der „Kunstwart", ein allgemein deutsches Blatt, sich auf die Besprechung von Kunstfragen, die, ohne grundsätzliche oder symptomatische Bedeutung, nur einzelne Städte angehen, nicht einlassen kann. Wenn Sie darüber entrüstet sind, daß der Dresdner Oberbürgermeister sowohl wie der dortige Stadtbaumeister über die „Prachtbauten" der König Johann-Straße keine Begeisterung verspüren, so könnten wir Ihnen zudem durch eine Unterstützung Ihrer Ansichten nicht dienen. Denn uns unsererseits erscheinen manche dieser „Prachtbauten" nur als steinerne Zeugen der Geschmacksverblödung für Gegenwart und Zukunft. Fährt man in Dresden mit der Aufkleisterung solcher Kladderadatschkasten fort, statt sich zum Verständnis einer vernünftigen Kunstanschauung aufzuschwingen, wie sie der Oberbürgermeister und Rettig vertraten, führt man dann noch, wie das hinsichtlich der Schillingschen Wettinobelisken geschehen sollte, Festdekorationen als Dauermonumente aus usw., so verderbt man mit der Zeit die Schönheit der Stadt, die man doch heben will, aufs Gründlichste.

Inhalt: Lustspiel und Posse. Rundschau. Allgemeineres. Über die Persönlichkeit in der Kunst. Dichtung. Ernst Wichert. Theater. Wichtigere Schauspiel-Aufführungen X. Musik. Von fremdländischen Opern. Bildende Künste. Moderne Bilder in unseren Familienblättern. Münchener Sonderausstellungen. Lose Blätter. Sinnreiche Gedanken bei Betrachtung eines antiken Tontellers. Sprechsaal. Friedrich Offermann: In Sachen: „Bunt oder einfarbig?" Aus der Bücherei. Zeitungsschau. Verkehr.

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts" zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden" zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart", der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M. 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Emil Wünsche
Fabrik photogr. Apparate
DRESDEN, Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. E. Boehn, Dresden, Königstr. 11, III.

Clichés fertigt C. Bierstedt. DRESDEN, Schlossstr. 30. etc.
Holzschnitte, Zeichnungen, zu Annoncen, Werken, Preis-Couranten, Illustrationen aller Art,

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte
von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.

Was Deine ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags- u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6. M. 10. M. 15, M. 40.

ideste Holz- u. Lederrate für Industrielle M. 20. M 25 u. M 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Galerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Verlag von Carl Flemming in Glogau.

Sohr-Berghaus

HAND-ATLAS

über alle Teile der Erde

in 100 Blättern

(100 Karten und 36 Nebenkarten).

Ausgeführt in dem kartographischen Institut der Verlagshandlung.

8. vermehrte und verbesserte Auflage.

Sohr-Berghaus Hand-Atlas ist in seinen früheren Auflagen in 170 000 Exemplaren verbreitet.

Mit dieser achten Auflage wird dem Publikum ein Werk geboten, welches in jeder Beziehung auf dem Standpunkt der heutigen geographischen Wissenschaft sich befindet und allen später entstandenen Atlanten ebenbürtig oder überlegen ist. Als ein besonderer Vorzug dieses Atlas darf gelten, dass die europäischen Staaten, und besonders Deutschland und Oesterreich, so ausführlich wie in keinem anderen behandelt sind. Wem es um einen Atlas zu thun ist, der über unser Vaterland und die benachbarten Länder die besten Informationen enthält, dem sei **Sohr-Berghaus** empfohlen.

Die Ausstattung ist eine höchst elegante, die Karten sind in trefflichem Farbendruck auf schönes starkes Papier gedruckt und entsprechen in ihrem Aussehen allen Anforderungen, welche man an ein solches Werk zu stellen berechtigt ist.

Preis in elegantem, dauerhaftem Ledereinband mit Gold- und Schwarzdruckverzierungen 37 Mk. 50 Pf.

Der Atlas kann auch in Lieferungen à 60 Pf. bezogen werden.

Aetherische Harz-Oel-Farben

Broschüren über das Wesen der Mussini-**farben versenden gratis!**

Digitized by Google

Für Familien und Lesecirkel, Bibliotheken, Hotels, Cafés und Restaurationen.

Illustrirte Zeitung

Probe-Nummern gratis und franco.

Abonnements-Preis vierteljährlich 7 Mark. — Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten.

Expedition der Illustrirten Zeitung in Leipzig.

Urteile über Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. M. 3.—.

— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.

— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.

— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.

— Morgenröte. M. 7.50.

— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.

Für Interessenten gratis:

Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.

Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig.

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieferg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 24.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder
fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

Malerinnen-Schule zu Karlsruhe.
Protectorin J. K. H. Grossherzogin Luise von Baden.
Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.

A. EHRHARDT ANSTALT
XYLOGRAPH HALLE A/S
Anfertigung von Holzschnitten! Cliché's Proben gratis. Berechnung billigst.

Der Sammler

Illustrirte Fachzeitschrift für die Gesamtangelegenheiten des Sammelwesens.

Unter Mitarbeit hervorragender Fachgelehrten herausgegeben von

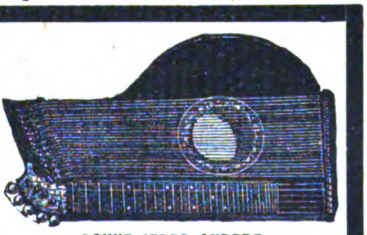
Dr. Hans Brendicke in Berlin.

XII. Jahrgang.

Halbjährlich 12 Nrn. zu je 12 Seiten mit Abbildungen = 3.40 M.

Einzelne Probenummer postfrei u. unberechnet.

Verlag von Hans Lüstenöder, Berlin W. 35.



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Digitized by Google

Preisausschreiben

für Herstellung eines Plakats des Vereins für den Fremdenverkehr zu Ulm a. D.

Wir machen hierdurch bekannt, daß unter den eingelaufenen 29 Entwürfen keiner vollständig entsprochen hat, so daß ein erster Preis nicht erteilt werden konnte; dagegen wurde folgenden Entwürfen je ein zweiter Preis von M. 200.— zuerkannt:

Nr. 1. Motto: „Kreis" von Ernst Platz, Gabelsbergerstraße 36/37, München.
Nr. 2. Motto: „Das Frührot leuchtet, der Nebel sinkt,
Des Münsters Spitze im Morgengold blinkt,"
von Carl Daur, Heilbronn a. N.,
sodann wurde vom Verein angekauft:
Nr. 3. Motto: „Ulma 1891" von Carl Fischer, Zeichenlehrer aus Ulm, z. Z. in Gmünd.
Nr. 4. Motto: „Blonde Donaunixe" von Jean Spenlé, Zeichner in München.

Indem wir den Herren Bewerbern für die aufgewendete Mühewaltung danken, ersuchen wir sie, über die Plakate nach stattgehabter öffentlicher Ausstellung und längstens bis 15. April d. J. Verfügung zu treffen.

Ulm a. D., den 18. März 1891.

Die Publikations-Kommission des Vereins für den Fremdenverkehr.
Der Vorstand:
Heinrich Mack.

A. W. Kafemann, Verlagsbuchhandlung, Danzig.

In meinem Verlage erschien soeben:

Das Kupferstichwerk des Wilhelm Hondius.

Mit alphabetischem und chronologischem Register, sowie mit Reproduktionen nach des Künstlers besten Stichen herausgegeben von

J. C. Block.

Preis 10 Mk.

Von demselben Verfasser erschien im Vorjahre:

Jeremias Falk, sein Leben und seine Werke,

mit vollst. alphabet. u. chronolog. Register sämmtl. Blätter, sowie Reproduktionen nach des Künstlers besten Stichen.

Preis 25 Mk.

☞ Für jeden Kupferstichsammler sowohl als auch für Kunsthändler und die Vorstände der öffentlichen Kupferstichsammlungen sind diese Werke kaum entbehrlich und dürften in nicht zu langer Zeit zu den seltensten Werken dieser Art gehören.

Bestellungen nimmt jede Buchhandlung, sowie die unterzeichnete Verlagshandlung entgegen.

Danzig. **A. W. Kafemann.**

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger in Stuttgart.

Soeben erschien:

Grundzüge einer Philosophie der Tracht

(mit besonderer Berücksichtigung der Negertrachten)
von
Dr. phil. Heinrich Schurtz.
Mit 10 in den Text abgedruckten Abbildungen.
80. 146 Seiten. Preis geheftet M. 3.60.
Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

Praktische Winke für Schriftsteller.

Von Heinrich Keiter. 3. Aufl. 48 S. 60 Pf.

Kurz und vollständig giebt das Büchlein Aufklärung über die Anfertigung der Handschrift, die Anmerkungen, den Satz, Titel, Inhaltsverzeichnisse, Verkehr mit Verleger und Zeitungen, Honorarverhältnisse, die Korrektur 2c. 2c.

Zu beziehen durch jede Buchhandlg., sowie geg. Einsendung von 63 Pf. in beliebig. Marken vom Verfasser.

Regensburg.
Redakteur **Heinrich Keiter.**

Im Gemäldesaal

von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

1891 München

Jahres-Ausstellung

von Kunstwerken aller Nationen
im kgl. Glaspalast
1. Juli bis Mitte Oktober.
Anmeldetermin bis 1. Mai. — Einlieferungstermin 1. bis 20. Mai.
Die Münchener Künstler-Genossenschaft.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

ROM

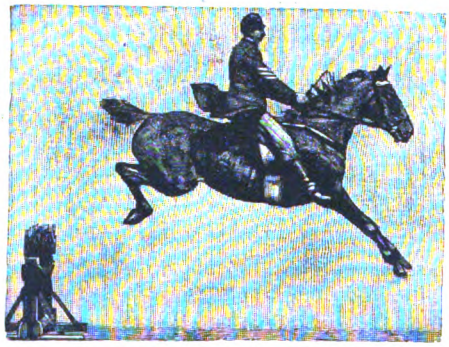
Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten.
☞ Preiskourant franko. ☜
Ernesto Tollert, Roma.

PHOTOGRAPHIE.

Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. ☞ Grösstes Lager von Trocken-Platten, Utensilien und Chemikalien zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit
„Anschütz' Phot. Moment-Apparat"
(pat. i. all. Ländern).
Aufnahmen wie nebenstehende machen.

Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.



Verkauf für
Berlin bei
O. Anschütz,
Berlin W.
Charlottenstr. 59, I.

Daselbst:
Verkauf sämmtl. Fabrikate von
C. P. Goerz.
Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen
Schnellsehers.

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat" für alle Länder:
Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.
Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.
Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

Man verlange Preisliste über

PHOTO-

GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL
Ludw. Schaller, Stuttgart.
Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigerteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Krepp & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden-A., 16.

Beiliegend eine Ankündigung von Gustav Moldenbauer in Leipzig und Elbing.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

14. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

„Ist die Architektur eine Kunst?“

„Die Architektur steht ganz abseits von allen übrigen Künsten“ oder „die Architektur ist eigentlich gar keine Kunst“ — das sind Aussprüche, die man oft hören kann. Die Ästhetiker sind häufig ratlos, welche Stellung sie der Architektur im System der Künste anweisen sollen.* Dieser rechnet sie zu den schönen „freien“, jener zu den „anhängenden“, „unfreien“ oder „nützlichen“ Künsten. Dieser zählt sie zur Plastik, jener zur „Tektonik“ (dem Kunstgewerbe), dieser faßt sie mit der Gartenkunst, jener gar mit der Musik zu einer Gruppe zusammen. Aber den bequemsten Standpunkt vertritt doch Arno Holz in seinem neuesten Buche: „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze“ (Berlin 1891, Ißleib). Klipp und klar erklärt er, die Architektur sei überhaupt keine Kunst.

Welchen Sinn, welche Berechtigung hat die Frage: ist die Architektur eine Kunst?

Verständigen wir uns zuvörderst über die Verwendung des Begriffes „Kunst“. Ohne Rücksicht auf die Sonderbestimmungen einzelner Ästhetiker können wir dem gemeinen Sprachgebrauch zu Folge eine dreifache Bedeutung unterscheiden: eine weiteste, eine mittlere, eine engste. In seiner weitesten Bedeutung ist das Wort „Kunst“ einfach das Substantiv von „Können“. In diesem Sinne spricht man von der Bildhauerkunst ebenso wie von der zahnärztlichen Kunst, von der Reit-, Turn- und Fechtkunst, von der Schuhmacherkunst, von der Kochkunst, von der Kunst reich zu werden usf. Es ist selbstverständlich, daß wir uns mit diesem Begriff nicht zu befassen haben.

In der zweiten Bedeutung umfaßt Kunst den Inbegriff aller menschlichen Thätigkeiten, welche darauf abzielten, in irgend einer Weise, sei es als Haupt-, sei es als Nebenzweck, ein ästhetisches Wohlgefallen zu erregen. In diesem Sinne würden also zu den Künsten die Gärtnerei, die Redekunst, die Tanzkunst, die Feuerwerkerei, das Kunsthandwerk, die Schauspielkunst ebenso zu rechnen sein, wie die Malerei oder die Musik. Mit allen diesen Künsten wird sich — neben dem Naturschönen — eine wissenschaftliche Ästhetik zu befassen haben. Naturgemäß stellte sich das Bedürfnis nach einer Einteilung und einer Rangabstufung dieser Künste ein. Die wichtigste Unterscheidung ist die zwischen „freien“ und „dienenden“ Künsten. Während die Werke der freien Künste lediglich ästhetischen Zwecken dienen, verfolgen die Werke der dienenden Künste in erster Linie praktische Zwecke. Stellt man nun die Frage, ob die Architektur eine freie oder eine dienende Kunst sei, so kann bei unbefangener Beurteilung ein Zweifel unmöglich aufkommen. Auf Grund dieser Einteilung steht die Architektur durchaus auf einer Linie mit dem Kunstgewerbe und der Gärtnerei: sie ist eine dienende Kunst. Denn selbst, wenn ein Bau einen wirklichen praktischen Zweck nicht besitzen sollte — man denke an Ehrenpforten, Gartentempelchen, Einsiedlerhäuschen — muß er zum mindesten vorgeben, einen solchen zu haben.

Trotzdem sind immer und immer wieder Bestrebungen seitens der Ästhetiker aufgetaucht, die Architektur zu den freien schönen Künsten zu zählen. Der Grund lag in einer gewissen Geringschätzung aller dienenden Künste; man wünschte diese am liebsten ganz aus dem Bereiche der Ästhetik verwiesen, sah sich aber doch gleichzeitig genötigt, der Architektur, die zu allen Zeiten eine so hervorragende Rolle in Kunst- und Kulturgeschichte gespielt hat, den Charakter als Kunst zu wahren. Aber alle die so verschiedenartigen und mannigfaltigen Gründe, welche angezogen wurden, um die Architektur der Gruppe der freien schönen

* Vgl. den hierüber handelnden Aufsatz Ed. von Hartmanns in seinem Werke: „Die deutsche Ästhetik seit Kant.“

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts“ ist vom Verlage unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

Künste beizufügen, können — wie Eduard von Hartmann trefflich nachgewiesen hat — nicht für stichhaltig anerkannt werden. Man mag sich drehen und wenden, wie man will: die Architektur bleibt eine „unfreie“ Kunst.

Wenn wir nun trotzdem bei dieser Erkenntnis ein Gefühl des Unbehagens nicht unterdrücken können, so liegt das — wie ich meine — an der Thatsache, daß der Einteilung in freie und dienende Künste ganz unwillkürlich eine andere Einteilung in „höhere“ und „niedere“ Künste parallel läuft, und daß mehr oder minder unbewußt die freien mit den höheren und die unfreien mit den niederen Künsten indentifizirt werden. Dies ist indessen ein Irrtum; eine Kunst kann sehr wohl zu den freien, aber gleichzeitig zu den niederen Künsten gehören und umgekehrt. Ich erinnere hier an die Tanzkunst oder an die Feuerwerkerei. Die letztere wenigstens ist sicher weit entfernt davon, praktischen Zwecken zu dienen, aber kein Mensch wird sie ohne Weiteres mit der Dichtkunst oder der Bildnerei auf eine Stufe stellen wollen. Und gerade umgekehrt steht es mit der Architektur: sie ist ganz gewiß eine unfreie Kunst, aber die allgemeine Auffassung rechnet sie ebenso gewiß zu den „höheren“ Künsten.

Diese neue Einteilung führt uns nun zur dritten von mir anzugebenden Umgrenzung des Kunstbegriffs. In dieser letzten, engsten, aber mit den höchsten Wertgefühlen ausgestatteten Bedeutung ist Kunst schlechthin dasselbe, was ich soeben „höhere“ Kunst nannte. Diese „eigentliche“, „wahre“, „echte“ Kunst schließt aber das Kunstgewerbe nicht ein, sondern steht ihm gegenüber. In diesem Sinne ist Kunst einfach der Oberbegriff für Malerei, Plastik, Dichtkunst, Musik — ihre Verbindungen (Oper) und — nach allgemeiner, jetzt aber angefochtener Auffassung — für Architektur. Die Schauspielkunst mag von Schauspielern und ihren jugendlichen Verehrern ebenfalls hierher gerechnet werden. Und diese letzte eben angegebene Bedeutung mag nun im Folgenden stets vorausgesetzt werden, wenn wir die Berechtigung der Frage erörtern: ist die Architektur eine Kunst. Erwähnt sei nur noch, daß die Zeit nicht lange hinter uns liegt, da man unter Künsten auch vielfach *allein* die bildenden Künste begriff. Wenn aber Goethe noch die Kunst der Poesie *gegenüberstellte*, heute aber ganz allgemein und ohne jeden Widerspruch die Poesie unter die Künste gerechnet wird, so ist das gerade ein Beweis, daß ein starkes sprachliches Bedürfnis vorhanden ist, für die genannten fünf Künste einen gemeinsamen Oberbegriff zu besitzen.

Es wäre überaus bequem, auf dieses sprachliche Bedürfnis allein sich auch bei der Einordnung der Architektur zu berufen. Ob die Architektur eine Kunst sei, — so könnte man sagen, — das sei lediglich eine rein terminologische Frage, laufe also auf eine ziemlich müssige Wortklauberei hinaus: im Grunde könne man nur das aus den Begriffen herauslesen, was man vorher in sie hinein gelegt habe, und der Sprachgebrauch allein könne darüber entscheiden, ob die Architektur zu den echten Künsten gehöre oder nicht. So einfach und in gewisser Hinsicht zutreffend eine solche Schlußweise aber auch sein mag, Jedermann fühlt unmittelbar, daß sie nicht ausreichend ist. Es ist durchaus nicht allein von unserer Willkür abhängig, ob wir den Walfisch zu den Fischen oder den Säugetieren zählen, ob wir die Pilze nach der landläufigen Auffassung eine Pflanze heißen oder ob wir sie, wie einige Naturforscher wollen, zu den Tieren rechnen. Äußerst schlagend ist der köstliche Ausspruch von Friedrich Engels: „Wenn ich eine Schuhbürste unter die Einheit Säugetier zusammenfasse, so bekommt sie damit noch lange keine Milchdrüsen.“ Und so hat es seinen guten Sinn, wenn wir die Frage aufwerfen: steht die Architektur mit den anderen, unbestrittenen Künsten in einem organischen Zusammenhange? Giebt es ein Gemeinsames, welches allen Künsten ohne Ausnahme, aber auch nur diesen Künsten zukommt, dergestalt, daß ein wirklicher Grund für die Bildung *dieses* Oberbegriffs „Kunst“ vorliegt? Oder hat Holz Recht, wenn er behauptet, derselbe gedankenlose Sprachgebrauch, der den Walfisch einen Fisch sein läßt, gliedere auch aller Logik zum Trotz mit der Zähigkeit einer jahrhundertlangen Gewohnheit die Architektur unter die Künste ein?

In dieser rein logischen Fassung scheint die Frage mit einer Hoch- oder Geringschätzung der Architektur nichts zu schaffen zu haben. Es ist indessen schwer, das rein Gefühlsmäßige aus einem Begriff völlig auszuscheiden. Wer sich darauf versteift — aus scheinbar noch so objektiven Gründen — einen Begriff zu erweitern oder zu verengern, ihm etwas einzuverleiben oder zu entziehen, bei dem kann man hundert gegen eins wetten, daß er doch heimlich eine Wertverschiebung, eine Werterschleichung oder eine Entwertung bezweckt. Vollends das Prädikat „Kunst“ ist durchaus für die Meisten in erster Linie eine Wertung und nicht nur ein Begriff. Wird nun die Anwendung dieses Wortes — auch aus angeblich rein logischen Gesichtspunkten — ausschließlich auf Malerei, Plastik, Musik und Dichtkunst beschränkt, so wird doch die am Worte haftende hohe Wertschätzung ganz unvermerkt lediglich auf diese Gattungen übertragen, während die ausgeschlossene, die Architektur, dieser Wertschätzung verlustig geht. „Architektur ist keine Kunst“ heißt dann: sie ist im Vergleiche zur Musik oder Plastik etwas Minderwertiges. Und das bleibt wohl der Frage eigentlicher Kern.

Arno Holz zieht nun freilich diese Schlußfolgerung *nicht*, er spricht überhaupt nicht von einem Wertverhältnis. Ausschlaggebend ist für ihn die vermeintliche Thatsache, daß das ausgeschlossene Gebiet mit den übrigen nichts gemeinsam habe. Er hält es für irreführend, ganz disparate Dinge mit demselben Namen zu belegen. „Der Kölner Dom und ein Kochlöffel“ — so sagt er — „mögen ja von Natur immerhin in ein und dieselbe Rubrik gehören; ich weiß das nicht; aber ein griechischer Tempel und ein Eichendorffsches Lied werden es nie; ebensowenig wie eine Butterblume und eine Fliegenklappe, oder eine Sternschnuppe und eine Regenschirmkrücke. — Es mag ja ein Jammer sein, aber es ist doch nun einmal so: eine Schuhbürste *hat* doch nun einmal keine Milchdrüsen; und wenn auch aller sogenannter Idealismus sich zusammenthut, wie ein Mann, um ihr welche anzulügen! Est ut est! . . . .“

Mit dieser unfehlbaren Sicherheit der Behauptung steht in vollem Einklang die jugendlich kühne Beweisführung. Der Verfasser glaubt durch eine überaus

Digitized by Google

einfache Ableitung aus einer Knabenzeichnung ein ästhetisches Grundgesetz gefunden zu haben. Es lautet: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Ich habe mich anderen Ortes über das grundsätzlich Verfehlte, dieses Wahres und Falsches durcheinander mengenden angeblichen Kunstgesetzes ausgesprochen und will hier kein Wort darüber verlieren. Ich nehme der Einfachheit halber an, daß es wirklich und ausnahmslos für alle Malerei, Plastik und Dichtkunst gelte. Aber es liegt wohl auf der Hand, daß es unmöglich für die Musik und die Architektur einen Sinn beanspruchen kann. Ein weniger rücksichtsloser Denker würde da wohl einfach geschlossen haben, daß das gefundene Gesetz leider kein allgemeines Grundgesetz, sondern nur ein Gesetz für die nachbildenden Künste sei. Anders Herr Holz. Mit der ihm eigenen Großartigkeit schweigt er von der Musik gänzlich und die Architektur wirft er einfach aus dem Gebiete der Kunst hinaus. Also wohlverstanden: *weil* sie dem (von der Malerei abstrahirten!) Gesetz sich nicht fügen will, deshalb ist sie keine Kunst! „Die ganze schöne sogenannte «Baukunst»" — so sagt er -- „die famose Schlegelsche «gefrorene Musik», über die sich selbst Taine noch seinen klugen Kopf zerbrochen, konnte mich selbstverständlich nicht irritiren, auch nicht ein Viertel Sekündchen lang, denn darauf war ich gefaßt gewesen schon von vornherein. Die falsche Deutung zweier Jahrtausende hatte die Dinge eben notwendiger Weise nach und nach in die wunderlichsten Verrenkungen zwingen müssen. Und wenn meine Formel jetzt diese Prokrustesversuche auch sofort und scharf als solche wiederspiegelte, so konnte mir das eben nur ein Beweis mehr für sie sein. Nichts weiter."

Ich schlage folgendes Gegenstück zu diesem Gedankengange vor: Herr A. geht aus, um das allgemeine Grundgesetz der Pferde zu entdecken. An der nächsten Droschkenhaltestelle sieht er einen einsamen Schimmel stehen. Scharfblickend, wie er ist, bemerkt er sofort, daß jener Schimmel weiß ist. Und wie eine Erleuchtung von oben dringt die Erkenntnis auf ihn ein: das gesuchte Gesetz der Pferde, es ist gefunden: *Alle Pferde sind weiß.* Kommt dann so ein Gelbschnabel mit der dreisten Frage, wie es denn eigentlich mit den Füchsen stände oder den Rappen, so kann das natürlich Herrn A. „nicht irritiren, — auch nicht ein Viertel Sekündchen lang". Nichts einfacher als das, ruft er aus, die Rappen sind eben keine Pferde, o Jüngling!

Um ernsthaft zu reden: wollte Arno Holz den von ihm eingeschlagenen Weg mit Erfolg betreten, so mußte er eine ganze *Reihe* von Kriterien angeben, welche zwar allen anderen und *nur* allen anderen höheren Künsten zukämen, aber nicht der Architektur, er mußte das Zusammentreffen *mehrerer* Gesetze für jene anderen Künste nachweisen. Wäre ihm dies gelungen, so durfte er sich den Vorschlag erlauben, ob es nicht zweckmäßiger sei, das Wort Kunst lediglich auf jene Gebiete zu beschränken, für welche gleichzeitig eine Reihe von Aussagen gemacht, eine Reihe von scharfen Unterscheidungsmerkmalen angegeben werden könnten. Da er aber nur *ein* Gesetz gefunden, welches doch höchstens für drei Künste gelten kann, so durfte er allenfalls eine Untergruppe der „nachahmenden Kunst" bilden, und Niemand hätte ihm verwehrt, diese Gruppe mit einem prächtigen, selbsterfundenen Namen zu schmücken und sie als die echteste aller echten Kunst zu preisen. Aber den ohnehin schon mehrdeutigen Kunstbegriff lediglich einem eingebildeten Grundgesetz zu Liebe noch einmal zu modeln und einzuschränken, das ist ein Bemühen, an dem man getrost mit Lächeln vorübergehen kann.

Ob künftig einmal ein wirkliches Grundgesetz sich wird aufstellen lassen, das eine logisch unanfechtbare Definition des Kunstbegriffs in unserem engsten Sinne ermöglicht, ein Gesetz, das scharfe, nicht lediglich auf das Gefühl gegründete Merkmale liefert, deren Vorhandensein oder Nichtvorhandensein schon allein dafür entscheidend ist, ob irgend eine Kunstart der „echten" Kunst zuzurechnen sei oder nicht — darüber ist es müßig, eine Meinung auszusprechen. Ich leugne nur, daß schon *jetzt* solche Grundgesetze im Holzischen Sinne bekannt sind; ich leuge auch, daß es zweckmäßig ist, nach ihnen zu einer Zeit zu forschen, in der noch nicht einmal innerhalb der einzelnen Kunstgattungen genügende und durchweg anerkannte Spezialgesetze vorhanden sind. Ich fordere Jedermann auf, mir auch nur *einen* Satz zu nennen, der für die Malerei, Plastik und Poesie ebenso Gültigkeit in Anspruch nehmen könnte, wie für die Musik und die Architektur, aber auch *nur* für diese höheren Künste, und der nur einigermaßen logisch greifbare Begriffe enthielte.

Wenn nun aber dergleichen Gesetze nicht vorhanden sind, wenn es keine objektiven Merkmale giebt, welche allen den genannten Zweigen menschlicher Thätigkeit in gleicher Weise zukommen, was veranlaßt uns dann sie unter einen Oberbegriff zusammenzufassen, was ist dann das Gemeinsame, Begriffsbildende in den einzelnen Künsten?

Diese Frage ist meines Erachtens unschwer zu beantworten. Jenes Gemeinsame liegt allein in der Gleichartigkeit des gefühlsmäßigen Eindrucks, in der Analogie der nicht näher zu analysirenden seelischen Wirkung. Ist dies aber der Fall, dann ergiebt sich die Zugehörigkeit der Architektur zu den höheren Künsten ganz von selbst.

Man vergegenwärtige sich der Reihe nach die Eindrücke von Werken verschiedener Künste. Man denke etwa an ein Bachsches Oratorium, an Raffaels Sixtinische Madonna, an Wolfram von Eschenbachs Parzival, an den Christus Michel Angelos. Sodann vergleiche man damit den Eindruck, welchen die Architektur, insbesondere die innere, des Kölner Doms in uns erzeugt. Jedermann fühlt hier unmittelbar die Gleichartigkeit der Gefühlserregung. Und nun frage man sich, ob wohl ein Werk der Gartenkunst, der Kunsttischlerei oder gar der Parfumeriekunst beim besten Willen eine analoge Wirkung hervorzurufen im Stande wäre? Nein, in Rücksicht auf ihre psychische Wirkung läßt sich die Architektur weit besser mit der Dichtkunst oder der Bildnerei als mit dem Kunstgewerbe zusammenfassen.

Zeige ich einem Menschen mit normalen Augen eine Reihe von Farben, so sagt er im Allgemeinen ohne weitere Überlegung: das ist rot und das ist blau. Nun giebt es aber nur wenig Farbenbenenn-

Digitized by Google

ungen, aber viele Tausende von Nuancen. Dennoch wird man selten bei der Wahl seiner Bezeichnung im Zweifel sein. Warum nenne ich diese Orange dort gelb aber jene rot? Doch wohl, weil diese mit dem reinen Gelb, jene mit dem reinen Rot mehr Ähnlichkeit besitzt. Aber für die Richtigkeit dieser Beobachtung, für das Vorhandensein einer Ähnlichkeit einen Beweis zu geben ist unmöglich: nur die unmittelbare Empfindung ist hier maßgebend.

Auch bei unserer Frage nach der Zuordnung der Architektur zu den höheren oder den niederen Künsten kann ich mich nur auf die Erfahrung berufen, auf die unmittelbar zu empfindende Ähnlichkeit im psychischen Eindruck. Die von Kunstwerken höherer Art erregten Gefühlsgruppen sind in Rücksicht auf Reichtum, Stärke und Art ausgezeichnet gegenüber denen, welche etwa das Kunstgewerbe hervorruft. Bei letzterem haben wir es z. B. ausschließlich mit sinnlich ästhetischen Gefühlen zu thun und allenfalls noch mit jenem Harmoniegefühl, welches die angeschaute oder geahnte Zweckmäßigkeit und Charakteristik der Form erzeugt. Bei ersteren spielen zwar auch sinnlich ästhetische Gefühle — wie sie Form und Linie, Farbe und Rhythmus auslösen — eine Rolle, aber ausschlaggebend sind doch jene, die wir in Ermangelung eines geeigneteren Worts nur als „moralische“ zu bezeichnen vermögen. Religiöse Gefühle, wie sie ein Dom, oder „historische“ Gefühle, wie sie eine Burg, eine Ruine erregt, sind zwar oft nur durch eine ziemlich lose Assoziation mit einem Bauwerk verbunden, aber grade ihre Fähigkeit, leicht „assoziativ“ reiche Gefühlskomplexe anzuregen, muß als ein großer Vorzug für die Architektur betrachtet werden. Sie hat es auch bewirkt, daß zu allen Zeiten Bauwerke eine große Rolle in Kultur- und Weltgeschichte gespielt haben.

Es ist natürlich leicht, seine Aufmerksamkeit auf die ebenfalls nicht zu leugnenden großen Verschiedenheiten in der Wirkungsweise der einzelnen Kunstgattungen einzustellen, und in Ansehung dieser Verschiedenheiten alle Analogien schlankweg abzuleugnen, zumal wenn man bei Berufung auf die unmittelbare Wahrnehmung weniger gleichartige Beispiele heranzieht, als ich dies oben gethan habe. Eins wird man aber ehrlicherweise zugeben müssen: darf man Malerei und Musik gemeinsam als Künste bezeichnen, weil die von ihnen erregten Gefühle von analoger Art sein können, so darf man dies gewiß aus ebendemselben Grunde bei der Malerei und Architektur. Oder mit anderen Worten: der Unterschied in der spezifischen Wirkungsweise zwischen Dichtkunst und Malerei oder zwischen Plastik und Musik ist jedenfalls nicht größer, als der zwischen diesen Künsten und der Architektur.

Ich kann nun allerdings nicht bestreiten, daß ich bei meinen Vergleichen ausschließlich hervorragende Werke der Architektur — einen griechischen Tempel, ein Colosseum, einen Dogenpalast im Auge hatte. Thut man dies nicht, so gelangt man anscheinend zu widersprechenden Ergebnissen. Die ganze bisherige Beweisführung erscheint hinfällig durch die Bemerkung, daß doch mancher treffliche Bau, etwa ein Wohnhaus, sich auch lediglich in Bezug auf den gefühlsmäßigen Eindruck, gewiß besser mit einem Erzeugnis der Kunsttischlerei vergleichen ließe, als mit einem solchen der Musik oder der Dichtkunst. Indessen könnte der gleiche Einwand mit Werken einer jeden Kunst erhoben werden: gar viele Gemälde oder Statuen stehen in Ansehung ihrer ästhetischen Wirkung ebenfalls dem Kunstgewerbe weit näher als den edelsten Erzeugnissen ihrer eigenen Gattung. Wollte man hieraus die Meinung herleiten, daß die Zugehörigkeit irgend eines Werkes zur höheren und eigentlichen Kunst überhaupt nicht von seiner Gattung abhinge, nicht davon, ob es ein plastisches oder ein Musikwerk sei, sondern lediglich von seiner spezifischen Wirkungsweise, von der Art und Stärke der von ihm erzeugten Gefühle, dergestalt also, daß dieses Werk der Malerei der „Kunst“ in unserem Sinne zuzurechnen sei, jenes nicht, — so würde ich gegen eine solche Anschauungsweise nichts einzuwenden vermögen. Der Vertreter einer solchen Ansicht würde dann die Frage, ob die Architektur eine Kunst sei, weder mit ja noch mit nein beantworten können; er müßte die Fragestellung selbst als fehlerhaft zurückweisen. Aber auch dann könnte betont werden, daß wirklich reiche und starke Gefühlsgruppen, die sich mit denen einer hervorragenden echt künstlerischen Dichtung oder eines guten zur höheren „Kunst“ gehörigen Gemäldes nur einigermaßen vergleichen lassen, zwar noch durch gewisse Werke der Architektur, aber gewiß nicht durch Darbietungen der Tanzkunst oder der Feuerwerkerei erzeugt werden können, — auch wenn die Tänzerinnen noch so kunstvoll die Beine werfen oder die Raketen noch so prächtig leuchten, knattern und fliegen. Und dann rechtfertigt sich die Zugehörigkeit der Architektur ebenso wie die der Malerei oder der Musik zur höheren Kunst, zur Kunst in unserem Sinne, nicht durch das, was die Gattung im Durchschnitt, sondern durch das, was sie im günstigsten Falle, in ihren hervorragendsten Werken zu leisten vermag.

Wenn ich im Vorstehenden die Frage, ob die Architektur eine Kunst sei, beantworten wollte, so mußte ich mich selbstverständlich bemühen, dieser Frage einen möglichst verständigen Sinn unterzulegen. Zu diesem Behufe mußte ich den weiteren und den engeren Kunstbegriff auseinander halten, ich mußte die Scheidung in „eigentliche“ und in „niedere“ Künste als eine Thatsache des Sprachgebrauchs anerkennen. Etwas völlig Anderes wäre es natürlich, die Zweckmäßigkeit dieser Scheidung selbst zu bestreiten. Es ist sehr leicht und wohlfeil, den von mir verwendeten Kunstbegriff dialektisch zu zerreiben, auf das Fließende seiner Grenzen, auf das Unbestimmte seiner charakteristischen Merkmale, die wir lediglich im gefühlsmäßigen Eindruck erkannten, hinzuweisen. Aber man erwäge, daß dies auch mit jedem anderen aufzustellenden Kunstbegriff, wie überhaupt mit jedem sehr weiten und allgemeinen Begriff der Fall sein würde; daß demgemäß unsere Frage, ob die Architektur eine Kunst sei, überhaupt keine Bedeutung besäße. Will man aber unsere Frage anerkennen — und daß sie einen guten Sinn hat, glaube ich im Vorstehenden gezeigt zu haben — so muß man sie mit „Ja“ beantworten. Keinen Sinn hat es, sie zu verneinen.

K. Erdmann.

Digitized by Google

* **Die Persönlichkeit in der Kunst.** (Schluß.)

In der Malerei ist es ebenso! Zu viel Gedächtnis, zu wenig Empfindung, und unsre Museen hängen voll von Renaissance-Bildern.

Dasselbe Leidwesen endlich in der Dichtunst, die am stärksten, erbaulichsten wirken könnte, weil sie nur des gedruckten Wortes bedarf. Aber die Epigonen von heute getrauen sich nicht, über die Schatten Goethes, Schillers, Lessings wegzuspringen. Es wird ihnen leichter, ja gewährt ihnen größere Freude, der Gegenwart und einer absehbaren Zukunft die Möglichkeit einer neuen Literaturblüte abzusprechen, als daß sie liebevoll die Keime des Werdens pflegen sollten.

Nun ist freilich dennoch der Bann dieses kalten akademischen Wesens seit einigen Jahren gebrochen. Es geht ein Sturm durch die abgestorbenen Gefilde der deutschen Kunst, und Alle, die es mit dem Vaterlande gut meinen, können nur hoffen, daß dieser Sturm den Frühling bedeuten möge. Die Schaffenden haben sich zunächst emporgerafft und suchen nun auch die Kunstempfindung des Publikums in ihre Bahn zu leiten. Viel Schulwesen macht sich leider hier gleich wieder breit, viel Nachahmung auch von ausländischen Künstlern, aber es läßt sich doch nicht verkennen, daß dieser Sturm und Drang im Wesentlichen eine Revolution der Persönlichkeit gegen das Konventionelle, gegen den kalten Verstandesbegriff in jeder Form bedeutet. Damit streckt die neue Bewegung ihre Wurzeln in den Boden, aus dem, wenn sonst das Schicksal uns gnädig ist, etwas Gutes für die Kunst erwachsen *kann*. Schreitet nur die Regung für das Recht des Persönlichen, welche sich auch auf anderen Gebieten schon merken läßt, wachsend fort, und erkennt nur erst das deutsche Publikum, daß auch für seine Persönlichkeit gestritten wird in diesem Kampfe, den die Kunst jetzt kämpft, so ist mir um den gährenden Most nicht bange, mag er sich auch wirklich jetzt vielfach absurd gebärden. Allen, die sich über Einzelerscheinungen in diesem Kampf und Streben entrüsten und in schnellem Entschluß gleich der ganzen Bewegung den Rücken kehren, möchte ich zurufen: Warum so unwirsch? Glaubt Ihr, daß Goethe und Schiller gleich fix und fertig einbalsamirt wurden zur gefälligen Verehrung für die dankbare Nachwelt? Wollt Ihr für Euch die freie Persönlichkeit, glaubt Ihr, daß wir in unserer Gesamtentwickelung einen Schritt vorwärts kämen, wenn wir wieder persönlicher würden, so lernt vor allem die Persönlichkeit der Andern *dulden*! Das ist das Erste, Unerläßliche — sonst bleibt uns nur Chinesentum!

Und so könnte ich diesen Teil meiner Ausführungen schließen, wenn es mich nicht drängte, eine wichtige Spezialfrage unserer künftigen Literaturentwickelung etwas anders zu beleuchten, als es bisher in diesen Blättern geschehen ist. An Literatur-Doktoren fehlt es uns ja nicht; sie wollen alle der armen Kranken aufhelfen und verschreiben Jeder ein anderes Rezept. Zu den verständigeren rechne ich Diejenigen, welche die Dichter von den Individual-Problemen abbringen und auf die Pflicht breiter volkstümlicher oder nationaler Wirkung verweisen möchten. Das Ziel ist richtig und gut; wie jede andere Persönlichkeit muß auch der Dichter zuächst *in* seiner Nation und *für* dieselbe wirken, und erst wenn so der Fluß die Wellen des Baches weiter trägt, gelangen sie schließlich wohl auch ins Meer des internationalen Verkehrs. Aber ein großer Irrtum ist bei diesem Wunsche zu vermeiden und leider bisher nicht vermieden worden. Nicht jedes Entwicklungsstadium einer Nation ist vollwertig genug, daß ein Dichter im bloßen Abbilden der Zustände seinen Beruf erfüllen könnte; denn der wahre Dichter ist nicht nur Abbildner und Herzenskündiger, sondern vor allem auch geistiger Führer und Vorempfinder seines Volkes. Eine Nation, die wie die unsrige in ihrem gegenwärtigen Zustande der Bureaukratie und dem Gelehrtentum zu Liebe so viele Züge ihres persönlichen Wesens hat verblassen und verwelken lassen, die ihres wesentlichen Besitzes so wenig selbst bewußt ist, die überdies durch die soziale Frage und ständisches Kleingetriebe so zerklüftet wird, daß kaum noch der große Boden gemeinsamer Empfindung aus dem siebziger Kriege Besitzende und Nichtbesitzende vor gegenseitiger Entfremdung bewahrt — eine solche Nation bietet gar nicht den Untergrund für Volkspoesie im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Wohl aber können Dichter unsrer Nation zur Zeit einen guten, notwendigen und eines Tages vielleicht auch mit volkstümlicher Anerkennung belohnten Dienst leisten, wenn sie die Brücken schlagen helfen zur inneren Verständigung der getrennten Volksgenossen. Besser jedenfalls dehnt man die Möglichkeit volkstümlicher Wirkung auf diese Weise aus, als daß man den Begriff in die überkommene literaturgeschichtliche Schablone preßt und dann wohl gar zu dem Schluß gelangt, daß, da populäre Wirkungen auf das *gesamte* Volk kaum möglich sind, man höchstes Lob spenden müsse, wenn ein Schriftsteller mit photographischer Treue Oertlichkeits- und Menschencharaktere seiner engeren Heimat oder eines ihm vertraut gewordenen engeren Bezirkes trifft. Auf diese Weise gehört dann schließlich Julius Stinde zu den großen Dichtern, weil es ihm gelungen ist, Berliner Philistergeist gerade so nüchtern-humoristisch und genau so trivial abzubilden, wie er etwa durchgängig sein mag. Diese Art, den dichterischen Wert zu messen, ist heute fast allgemein im Schwunge; ich weiß eigentlich nicht, mit welchem Rechte, denn das muß doch wohl jeder dieser ästhetischen Geometer merken, daß die größten Dichter, mit solchen Majoritätsellen gemessen, traurig unvolkstümlich würden. Fühlt sich doch die kompakte Masse selbst Goethe und Schiller genüber zuweilen zur Richterin erkoren; man kann dann gelegenllich hören: «Ja, eigentlich populär ist Goethe doch nie gewesen und heutigen Tages noch nicht geworden; Schiller schon eher!» Man sieht, dieser Pfad führt unweigerlich in die breite Ebene des Banausentums hinab. Wir müssen deshalb die Mahnung zu nationaler Dichtung sehr vorsichtig erfassen, um nicht ganz zu verirren. Nicht *der* Dichter schafft im richtigen Sinne national, der seiner Zeit photographisch treue Spiegelbilder der Menschen, Zustände und Stimmungen vorhält, sondern der, der seines Volkes Persönlichkeit in ihren Tiefen und Höhen mit seiner eigenen, dichterischen Persönlichkeit verkörpert, der in seinen Schöpfungen den Volks-

Digitized by Google

genossen zu fühlen giebt, daß Alles, was sie selbst nach ihrer angebornen Art empfinden, in dieser Dichterseele wiederklingt, nur reiner, edler, höher und so den Leser über sich selbst emporhebend. In diesem Sinne des Wortes fallen höchste dichterische und volkstümliche Wirkung zusammen. Es kann aber Dichtern solcher Art begegnen und ist ihnen schon vielfach begegnet, daß das Volk erst nach langer Wartezeit in sie hinein und zu ihnen emporwächst. Dann waren sie, weil sie vordachten und vorempfanden, zu ihren Lebzeiten die Märtyrer ihrer Größe, und erst spätere Geschlechter erkannten, daß sie die edelste und reifste Verkörperung der Nation gewesen. Das ist ein melancholisches Kapitel, und man könnte bitter dabei werden, namentlich wenn man die Regierungen betrachtet, welche die Dichtkunst nicht bloß völlig vernachlässigen, sondern sie sogar polizeilich bevormunden. Doch wozu sich erregen? Möge unsere Dichtkunst an allen Hemmungen nur desto freier und stärker werden. Der Geist siegt zuletzt immer über die Chikane."

Theater.

* **„Kritik und Räsonnement"** — unter dieser Überschrift führt Otto Neumann-Hofer in den „Literarischen Blättern" u. A. das Folgende aus:

„Die Kritik ist lange nicht mehr dasselbe, was sie vor hundert, ja was sie noch vor fünfzig Jahren war. Wenn man auch zugestehen muß, daß sie damals eine übergebührliche Bedeutung besaß und eine Einschränkung ihres Geltungsbereiches nur zu wünschen war, so hat sich doch unter der Hast der atemlosen Arbeit der Tagespresse nicht nur ihre Bedeutung, sondern auch vielfach ihr Wesen verändert — sie ist zum Räsonnement geworden.

Kritik und Räsonnement, sie sind mit einander verwandt, aber sie sind nicht dasselbe.

Die Kritik beruht auf systematischer, logisch geschulter Wissenschaftlichkeit; sie legt an die Erscheinungen der Kunstwelt den Maßstab der Idee, sie geht stets von den dargestellten Einzelfällen auf die Gesetze zurück, welche die Kunstthätigkeit beherrschen, und prüft sie auf ihre Übereinstimmung mit denselben. Die Kritik hat immer einen Mittel- und Zielpunkt, auf den alle ihre Ausführungen unausgesetzt hinweisen, einen idealen Maßstab, eine beherrschende Idee, wie sie das kritisirte Kunstwerk und die Leistung eines jeden einzelnen Schauspielers gleichfalls besitzen sollen.

Das Räsonnement entbehrt des notwendigen — nicht willkürlichen — leitenden Gesichtspunktes, der sich aus dem Kunstwerk selbst ergeben muß; es heftet sich mit Vorliebe an eine Reihe auffälliger Einzelheiten, deren Verhalten zur Natur und zum Empfinden des Zuschauers es zum Ausdruck bringt; es erzeugt eine Masse einzelner Bemerkungen und bewegt sich gern in vielfachen Vergleichungen.

Während die Kritik mit festen Grundsätzen, also in gewisser Beziehung vielleicht nicht ganz vorurteilsfrei, in das Theater geht, erkennt das Räsonnement im Grund alles als berechtigt an, sobald es einer momentan vorhandenen Stimmung entspricht und einer zufälligen Gedankenreihe Genüge thut.

Die Kritik geht den sicheren Weg, den ihr die Deduktion und die systematische Beobachtung gemeinsam bereiten; das Räsonnement tappt ungewiß umher und ergreift das Richtige ebenso zufällig, wie es dasselbe verfehlt.

Jene hat die Frucht vom Baume der Erkenntnis gegessen; dieses hat die zufällig zerstreuten Schalen aufgelesen und sich aus ihnen ein Kompot zur Mahlzeit des Kunstgenusses bereitet. Daraus ergiebt sich das Verhältnis beider zum lesenden Publikum.

Die Kritik will Aufklärung darüber verbreiten, warum ein Ganzes gefiel oder mißfiel — das Räsonnement glossirt in Dichtung und Darstellung die hervorstechenden, besonders sinnenfälligen Momente. Die Kritik ist belehrend — das Räsonnement unterhaltend; es beleuchtet, während jenes erleuchtet; die Kritik ordnet, das Räsonnement — zerstreut.

Darum ist ist das Räsonnement meistens amüsanter, oft sogar geistreicher. Es ist der Beurteilungsweise des Publikums nahe verwandt, es vermehrt dessen einzelne Selbstbeobachtungen und verleiht ihm das Gefühl von Fülle (der Einzelideen), ohne ihm eine erhebliche Denkarbeit zuzumuten.

Die Kritik dagegen ist unbequem; sie verlangt eine geistige Konzentration, sie beansprucht, daß der Leser dasjenige, was er vorher im Theater mühelos in der Anschauung genoß, nun noch einmal im Begriff durcharbeite. Und diese Anfordernis wird um so peinlicher, als bei der durch die Einrichtung der Zeitungen gebotenen Kürze der Kritiker nicht jedesmal seine leitenden Grundsätze auseinander legen kann, sondern es dem Leser überlassen muß, sie sich aus der Anwendung heraus zu konstruiren.

Das Räsonnement hat den wirksamen Aktschlüssen, den dankbaren Rollen das Bürgerrecht auf der Bühne verliehen; es ist der Urheber des Satzes: ein Theaterstück braucht nur einen guten Akt zu haben, aber dieser eine muß der letzte sein.

Die Kritik achtet in jedem Akt nur die Folgewirkung der vorangegangenen Akte und der Gesamtidee. Sie sucht die Motive und die Ansätze auf, welche bisher gegeben worden; sie verschafft sich darüber Rechenschaft, wie sich jene gegenseitig beeinflussen und in welchem Verhältnis der Wichtigkeit sie zu einander stehen. Dann fragt sie sich, welche bei dem beginnenden Akte der Erledigung harren und sieht zu, was aus ihnen wird. So scheidet sie das Nebenwerk von der Hauptverhandlung. Kommen neue Motive hinzu? Ist die Katastrophe gehörig vorbereitet? Schleppt sich ein alter Faden über sie hinüber, anstatt abgeschnitten zu werden?

Diese Überlegungen geben der Kritik auch den Maßstab für die Beurteilung der schauspielerischen Leistungen. Ihr ist die Hauptsache, ob der Darsteller seiner Rolle die Bedeutung zu verleihen wußte, die sie in jedem Momente im Verhältnis zu dem Gesamtwerk besitzt. Jedes Zuviel oder Zuwenig muß sie unbedingt verwerfen. So kann die Kritik manche gelungene Einzelheit tadeln, die das Räsonnement anerkennt. Nichts destoweniger kann nur das Räsonnement verletzen, die Kritik kann es verständigen Autoren und Schauspielern gegenüber nie.

Daraus folgt auch der äußere Bau des Theaterberichts.

Die Kritik muß streng geschlossen sein, die Willkür ausschließen; das Räsonnement gleicht einem Kaleidoskop, je bunter es ist, desto mehr ergötzt es.

Die Kritik ist der ernste, bedächtige, der das Ganze ins Auge fassende Mann; das Räsonnement ist das lebhafte, an die Einzelerscheinung geheftete, oft mit schnellem und wunderbar richtigem Instinkte urteilende Weib.

In beiden Arten kann man es zu hoher Vollendung bringen — bleibend allein ist die Kritik. Den Abstand zwischen beiden veranschaulichen die Namen Lessing und Börne.

Dennoch hat das Räsonnement einen großen Vorzug für sich. Es ist selbstgefällig, denn es hat viel beobachtet und viel beurteilt. Die Kritik aber hat immer etwas Unzufriedenes

Digitized by Google

an sich, denn ihr haftet die Unvollkommenheit an, daß sie das Letzte und Hauptsächlichste, das Geheimnis des künstlerischen Schaffens, nicht auszudrücken vermag.

Dieses Mangels wegen hat man vielfach der Kritik überhaupt ihren Beruf abgesprochen. Aber sie wächst auf einem fruchtbaren Boden, der sie immer wieder zu frischer Blüte treibt: das ist die Bedeutung der künstlerischen Überlieferung. Schon Lessing hat das Verhältnis vollständig klar gestellt; ich verzichte darauf, ihn auszuschreiben.

Was uns notthut, das ist die volle Wiedereinsetzung der Kritik in ihre Rechte. Aus dem Räsonnement lernen allerdings Dichter wie Schauspieler nichts, und da das Räsonnement nach der Urteilsweise des Publikums operirt, d. h. sich in Einzelbeobachtungen gefällt, was man bezeichnenderweise «kritiklos» nennt, und da ferner eine eigene Beobachtung für den Beobachter wertvoller ist, als hundert fremde, so hat das Publikum ganz recht, wenn es sagt: «Jeder ist sich selbst sein bester Theaterkritiker.»"

Musik.

* Von **Richard Strauss**, der mehr und mehr die Teilnahme der Musikverständigen fesselt, spricht die „Köln. Ztg." neuerdings wieder. „Sein früher geschriebener «Don Juan», Tondichtung nach Nikolaus Lenau für großes Orchester, welcher im Gürzenich-Konzert vorgeführt wurde, stärkte in uns die schon früher gehegte Ueberzeugung, daß Strauß durchaus als der hervorragendste unter den jetzt lebenden Komponisten anzusehen ist. Unser vor zwei Jahren ausgesprochener Wunsch, daß Strauß sich von der Schilderung äußerer Vorgänge auf das eigentliche Gebiet der Musik, die Gemütszustände und Seelenbewegungen, besinnen möchte, ist in neuen Tondichtungen zum größen Teil erfüllt worden, und wenn Strauß zu poetischen Auschauungen greift, um seiner Musik einen Inhalt zu geben, wenn er das Werk, das Berlioz und Liszt begonnen, mit Absicht und Bewußtsein fortführt, so möchten wir den Mißbilligern dieser Richtung zu bedenken geben, daß von allen bisher erschienenen Tondichtern auf dem Gebiete der absoluten, d. h. an kein poetisches Vorbild angelehnten Musik noch niemand über Beethoven hinausgekommen ist, und daß, wenn nun eine geniole Natur uns durch künstlerische Thaten erklärt, daß das Heil der Musik nun von der Poesie zu erwarten sei, wir Hörer und Kritiker wohl nichts besseres thun können, als uns der Führung des Genies anzuvertrauen, wofern uns nämlich an dem Fortschritt der Kunst mehr gelegen ist, als an unsern so liebgewonnen Meinungen. Zu behaupten, daß Strauß in dem landläufigen Sinne Programmusik geschaffen habe, indem er äußere Vorgänge bis zu kleinen Geräuschen musikalisch gleichsam photographirte, würde schon bei seiner «Italien»-Phantasie keine große Einsicht in das Wesen seines Schaffens verraten. Wie das Murmeln des Baches bei Beethoven zur spielenden Begleitungsfigur um einen das Behagen am Naturfrieden ausdrückenden Gesang wird, so hat Strauß das Wellengekräusel als ornamentales Beiwerk in eine innerlich empfundene Stimmungsschilderung verflochten. Der Don Juan würde nun gar auch ohne den Titel, auch ohne Lenaus Verse verständlich sein, weil er sich an keinen äußern, nur durch Worte mitteilbaren Vorgang knüpft: eine unzähmbare Lebensenergie, die stürmisch vorwärts treibt und die, durch keine Lust gesättigt, sich selbst verzehrt, das ist der ganze Inhalt der Tondichtung, ein Inhalt, wie er ähnlich bei Beethovens Symphonieen, bei dem Allerheiligsten, das die absolute Musik besitzt, ebenfalls nicht entbehrt werden kann, wenn er auch nicht von allen vermißt, ein Inhalt, der sicher verstanden werden müßte, wenn — Strauß nicht eben ein Genie wäre. Ein solches nämlich wird, wie ein zweiter Siegfried, durch das Vertrauen auf sein Kraftgefühl so weit vorwärts getrieben, daß es sich an keine Überlieferung mehr hält und kühn die selbstgebahnten Wege beschreitet. Diese Wege führen bei Strauß mehr durch den Bereich des Klanges als der Melodie und Harmonie, mit andern Worten: Strauß ist ein Neuerer weit mehr in der Behandlung des Orchesters, in der Mischung der Klangfarben, in der Gewinnung feinster Schattirungen, als in der Erschließung ungewohnter melodischer und harmonischer Folgen. Er ist deshalb nur so lange schwerverständlich, bis der unbefangene Zuhörer sich von der Neuheit des Klanges nicht mehr überrascht findet. Noch ein Umstand sei nicht verschwiegen, der das Verständnis einigermaßen erschwert. Strauß wirkt auch nach der Seite der thematischen Verwebung hin wie ein Neuerer durch die außerordentlichen Ansprüche, die er an das Orchester stellt. Nun wird es uns das städtische Orchester, das wir getrost den ersten deutschen Orchestern beigesellen, nicht verargen, wenn wir sagen: innerhalb weniger Tage kann das beste Orchester eine Komposition, wie den Don Juan von Strauß, nicht mit der Virtuosität, die schlechterdings zu einem verstandenen Eindruck nötig ist, herausbringen. Wenn das Orchester sich bewundernswert hielt, so würde trotzdem eine größere Vertrautheit mit dem Werk eine noch harmonischere Gesamtwirkung erzielen, und manche Klangfarben würden nicht so grell hervorstechen, wie es im Eifer der Aufführung geschah.

Aber in einer Hinsicht ist Strauß dem leuchtenden Vorbilde der absoluten Musik, Beethoven, mehr gefolgt, als es Berlioz und Liszt gethan haben, in der Formschönheit. Er wählt schon keinen dichterischen Stoff, welcher einer musikalischen Formbehandlung widerstrebte. Man wolle uns nicht mißverstehen; von dem Formschema, das durch die Klassiker festgestellt wurde und welchem jetzt durch ein Jahrhundert von allen Komponisten mit winzigen Ausnahmen nachgebetet worden ist, sprechen wir nicht. Die Form giebt bei Strauß der poetische Stoff an die Hand, sie wechselt mit dem Stoff: nun prüfe man den Don Juan. Diese brausende Lebenskraft, mit der das Tonstück anhebt, durchschweift in verwegenen Rhythmen das ganze Tongebiet, ein kleines, tändelndes Motiv wird von ihr verschlungen, in einem wundermilden Seitensatz kommt sie zum ersten Mal zur Ruhe, die sich doch schnell erschöpft und den Stachel des Unmuts zurückläßt. Ein zweiter Satz hebt an, weicher, duftiger, verklärter als der erste, auch endet er mit keinem Mißklang, doch jene Lebenskraft wendet sich von diesen Aetherhöhen zu dem wüsten Treiben eines Bacchanals; das ist eine Verschuldung, und lange kämpft sie gegen die nachfolgende Ernüchterung, erhebt sich noch einmal riesengroß, um mit jähem Schlage zugrunde zu gehen. Man bemerke die Steigerung im Aufbau, die Einheit des Grundcharakters; ist das nicht eine Form, wie geschaffen zur Komposition?

Und wer es dem Komponisten verargt, daß er gerade den Charakter des Don Juan, wenn auch in Lenaus philosophisch vertiefter Auffassung, sich zum Vorbilde gewählt hat, der mag erst erkennen, welch ergreifende Töne Strauß grade für die Tragik dieses Charakters, seinen Überdruß, sein ungebändigtes Sehnen, seinen Untergang gefunden hat. Aber auch da, wo die Musik nur Zärtlichkeit und Schmachten bedeutet, wo sie die verschwiegenen Wonnen liebender Vereinigung schildert, redet sie eine zu erhabene Sprache, als daß man einen Augenblick die Wahl des Stoffes schelten sollte. Wie anders weiß Mozart zu schmeicheln, und was läßt Wagner in der Pariser Bearbeitung seines Venusberges erraten!"

Digitized by Google

Bildende Künste.

* **Die Grabskulptur der Gegenwart** war der Gegenstand eines Vortrages, den Dr. Carl Masner im Prager Kunstgewewerbe-Museum hielt. Wir geben einiges daraus nach dem „Prager Tageblatte“ wieder. Zur Einleitung stellte der Vortragende die zwei großen Gegensätze in der Auffassung des Todes, die der antiken und die der christlichen Zeit, an der Gräberstraße in Pompeji und einem Kirchhof in einem Alpendorf anschaulich dar: dort die Freude am Leben, die dem Toten nichts Schöneres zu bieten weiß, als die Fortdauer des Lebensgenusses, hier die ernste Hinweisung auf ein neues Leben, für das der Tod nur den Übergang bildet. Der griechische Begräbnisplatz ist umdrängt vom heiteren Leben, das sich hier in aller Unbefangenheit entwickelt, der christliche abgeschlossen und von der Welt abgekehrt. Dann ging der Redner zur Betrachtung der Friedhöfe in den modernen Großstädten über, und faßte namentlich den Zentralfriedhof in Wien mit seinen alle Zeiten und Stilbauten umfassenden Formen ins Auge. Lehrreicher als anderswo zeigt sich hier an den Grabstätten ein Spiegelbild des modernen Lebens und sein Verhältnis zur Kunst. In der bunten Menge herrscht der Obelisk vor, die Verleugnung jedes künstlerischen Gedankens. Er wird nicht allein wegen der Billigkeit gewählt, nein, auch weil diese Form nach Außen am wenigsten von der Stellung des Menschen zum Tode verrät und namentlich dem religiösen Bekenntnis stumm ausweicht. Die Überhandnahme des ausdruckslosen Obelisken zeigt aber auch, daß unsere Zeit trotz aller Beschäftigung mit der Kunst kein Herz für sie hat und kein Vertrauen in ihre tröstende Kraft. Im Gegensatz zu diesem Ideal der glaubenslosen Denkmäler steht der Typus der frommgläubigen, die sich in gotischen Steinmetzarbeiten vom einfachen Pfeiler bis zum kunstvollen thurmartigen Aufbau und der gotischen Kapelle bewegen. Bei diesen treten Skulptur und Malerei ganz hinter die Architektur zurück. Auch diese Richtung steht der zeitgenössischen Kunst fremd gegenüber, sieht sie nur als Dienerin ihrer religiösen Anschauung an und hat kein Vertrauen in ihren Ernst. Es wird zwar viel versucht, die religiöse Anschauung mit der modernen Empfindung in Einklang zu bringen; aber da tritt in den meisten Fällen eine Halbheit zutage, welche sich in Allgemeinheiten und unbestimmten Gestalten gefällt. Für diese Klasse sind die vielbeliebten Engel besonders bezeichnend, die meist schlechteste Arbeit sind. Selten giebt ein Kunstwerk die religiöse Idee ergreifend wieder. Zahlreicher, als die Grabmäler, die dem überirdischen Gefühl entsprechen, finden sich solche, die den Charakter des Grabmals als Werk der Pietät auffassen und den Verstorbenen in Verbindung mit den Hinterbliebenen setzen; bei diesen sind gleichsam die Gefühle der Überlebenden Gegenstand der Darstellung. Diese zerfallen in zwei Abteilungen: in Allegorien und in die Darstellung der Hinterbliebenen selbst. Die Allegorien zeigen entweder die Bedeutung des Verstorbenen an, wie bei berühmten Männern, oder sie tragen einen familiären Charakter. Die Darstellung der Hinterbliebenen in ihrem Schmerze über den Verlust, zuerst bei den Italienern vorkommend, findet sich in zahlreichen Beispielen vor, und zwar wird nie der Mann, sondern nur die Frau vorgeführt, bald in wildem Schmerz über den Sarkophag geworfen, bald die Urne umfassend, oder gebrochen zu Füßen des Kreuzes liegend oder vor der Grabesthür gekauert. Gern gesellt sich dazu eine Allegorie des Trostes oder ein Engel, der mild und ernst zum Himmel zeigt, oder das Weib mit starkem Arm aufrichtet usw. Auf diesem Gebiete hat die moderne Grabskulptur manch Schönes und Ergreifendes geschaffen, da sie Maß und Haltung bewahrt. Aber diese Richtung hat mancherlei Gefahren. Die Steigerung des Schmerzausdruckes, zu der die Verführung hier nahe liegt, geht leicht in falsches Pathos über, das unsere kühlere Zeit am wenigsten verträgt und leicht lächerlich findet. Andererseits wird dadurch die Grabskulptur immer mehr von der eigentlichen Aufgabe entfernt: ein Denkmal des Verstorbenen zu sein; sie soll aber die Erinnerung an das Dasein des Geschiedenen vor Allem festhalten. Die Fortdauer seines Wirkens soll sie wenigstens bildlich geben. Die Aufgabe der modernen Skulptur läßt sich am besten aus einer kurzen Geschichtsskizze ableiten. Der Grieche hat beim Grabdenkmal vornehmlich den Zweck, das Dasein des Toten über den Tod hinaus zu verlängern und ihn im Vollgenusse des Lebens darzustellen. Erst zeigen die Denkmäler Einzelfiguren, dann Gruppen in allen freundlichen Beziehungen des Lebens, vielfach Familienbilder, deren Einzelgestalten durch den Handschlag verbunden sind: die Verstorbenen immer in voller Gestalt. Selten sind die Darstellungen wehmütig, meist freudig und lebensvoll. Die römische Grabskulptur wurde etwas äußerlicher und war nicht, wie die griechische, heiter in sich geschlossen, sondern mehr für den Beschauer berechnet. Doch brachte sie ein neues Element, das seither festgehalten wurde: die Porträtähnlichkeit der Verstorbenen; ferner stellte sie zuerst den Verblichenen liegend auf dem Deckel des Sarkophages dar. Die Unterlage bedeutete zunächst das Speisebett, das dem Toten die Tafelfreuden gewähren sollte, später wird ein Ruhebett daraus, und der Tote liegt in tiefen Schlummer versunken, der durch mancherlei Symbole als Todesschlaf gekennzeichnet wird. Dieses letztere Motiv geht in die Grabskulptur des Mittelalters über und setzt sich mit dem Warten auf die Wiedererweckung am besten in Einklang. Immer bleibt die Person des Toten Mittelpunkt des Grabmals. Diese Richtung erreicht ihren Höhepunkt im florentinischen Grabtypus der Frührenaissance, während die religiöse Gleichgiltigkeit der Hochrenaissance in Religionssachen sie wieder herabdrückt. Die Allegorie fängt an zu überwuchern, und die Figur des Verstorbenen wird Nebensache, bis sie ganz verschwindet. Da fand der Empire-Stil dann Platz für seine Allegorien, welche für empfindsame Gemüter noch jetzt das Ideal des Grabdenkmals bilden. Einen ganz selbstständigen Weg schlägt die Grabskulptur in Italien ein. Es wird viel über sie gespottet, aber im Wesen mit Unrecht. Man findet viel sklavische Kopien, übertriebene Allegorien des maßlosen Schmerzes; aber es überwiegen die Bilder der Toten, die genau so dargestellt werden, wie sie im Leben gewesen. Italienische Grabstätten machen einen eigentümlichen Eindruck. Hier ein Knabe, in einem Buche lesend, eine Dame in Salon-

Digitized by Google

toilette, ein Offizier mit Degen und Feldstecher, Alles in überaus virtuoser Behandlung des Äußerlichen. Man fühlt sich über die Realistik der Darstellung fast entrüstet; aber man muß das darin gelegene Streben würdigen. Das moderne Italien will, selbstbewußt geworden, nicht fortwährend von der Erinnerung an die großen Vorfahren zehren, sondern selbständig empfinden und bilden. Daher ist auch die Kunst in Italien national, wie nirgendwo. Und diese Grabdenkmäler sind eine frei geschaffene Wiederkehr des griechischen Gedankens, allerdings ohne die Idealität. Eine Übertragung der italienischen Grabkulptur wird Niemand empfehlen; aber der Grundgedanke ist richtig. Wenn er sich einbürgert, wird er Ausgangspunkt einer neuen Entwickelung sein. Das beweist unsere Neigung für Porträtbüsten und Medaillons, die aber nicht ausreichen können. Ein klassisches Beispiel, wie der neue Weg zu betreten ist, hat Otto König in Wien geliefert, der seine Gattin und drei Kinder, die plötzlich gestorben sind, im Kostüme unserer Zeit in einer tiefergreifenden Gruppe dargestellt hat. Mustergiltig ist das Grabdenkmal des Feldpredigers Füster (von Joseph Lax), das ihn auf der Kanzel darstellt. Das ist der Weg, den die Grabskulptur wird einschlagen müssen: so wird auch die Teilnahme für den Verlust am innigsten geweckt. Sie soll mit bescheidenen Mitteln eine große Wirkung erreichen und durchaus modern bleiben. „Das volle Bild des Menschen darzustellen, die Summe seines Daseins zu ziehen, ist fruchtbarer als das Festhalten abgelebter Allegorien." Moderne Empfindung gestatten auch die Grabmäler mit Abschiedsszenen. Meisterhaft ist z. B. das Grabmal Liebig-Radetzky, von Tilgner (die Frau nimmt, ehe sie in die dunkle Pforte schreitet, rückgewandt Abschied vom Leben), ein Grabmal von Zumbusch (auf dem südlichen Kirchhof in München, die Mutter darstellend, die von den Kindern Abschied nimmt). Der Abschied ist so rührend, weil in unsere Empfindung gerufen wird, was der Sterbende verlassen, und er wirft doch einen freundlichen Strahl auf das Leben und die „süße Gewohnheit des Daseins" zurück. Auf diesem Wege wird die neue Zeit, die in so Vielem sich mit der Antike eins fühlt, wie diese an der Stätte des Todes wieder die Freude am Leben verklären und den Trauernden zurückleiten in die sonnige, fröhliche Welt.

So kann gerade der Realismus ideal wirken.

* **Marmor statt Gips** für die besten Wiederholungen antiker Statuen in unseren Museen! — Das ist eine sehr berechtigte Anregung, die von der „Vossischen Ztg." ausgeht. „Wer die Antike nach Gipsabgüssen verstehen will, wird ihr fremd bleiben, weil sie nicht die Hälfte von dem zu ihm redet, was ihm der Marmor sagt. Das Museum für Gipsabgüsse nach antiken Skulpturen soll in Berlin, sobald der betreffende Neubau fertig gestellt ist, eines der vollständigsten und umfangreichsten Europas werden. Das klingt vortrefflich, wird dem Archäologen hoch willkommen sein, wird aber dem Künstler im Grunde genommen ziemlich gleichgültig bleiben, denn wonach er sich sehnt, um tief und voll zu empfinden, das ist der Marmor. Mögen wirklich zwanzig Aphroditen in Gips versammelt sein — eine einzige in Marmor schlägt sie aus dem Felde."

Kunsthandwerk.

* Die Forderung nach einer **Volkskunst** behandelt F. Avenarius in einem Aufsatze des „Kunstgewerbes":

Wir glauben, daß unser Kunstgewerbe daran krankt, daß sein Thun fast ausschließlich vom Luxus bestimmt wird. Es hat sich gewöhnt, bei seinem Schaffen fast nur Arbeiten ins Auge zu fassen, bei denen mit großen Mitteln gewirtschaftet werden kann: Prunkarbeiten geben ihm dann den Maßstab, mit dem auch jene Aufgaben gemessen werden, auf die weniger Geld verwandt werden darf. Man ahmt mit Billigem das Teure nach. So zieht Blendwerk und Lüge ein. Das schlichte Material wird zum schlechten: man zwingt es ja, sich zu stellen, als wenn es ein kostbares wäre — die einfach edle Form wird verachtet, man äfft mit schnörkelnder Schluderei die reiche Verzierung der Prachtstücke nach. So wuchs eine Kunst der „Imitationen" groß.

Der Ansicht sind auch wir: daß es Ehrenpflicht der Reichen sei, das Kunstgewerbe durch Aufträge zu feinen und teuren Arbeiten zu fördern, und daß dies bei uns in Deutschland noch nicht so geschehe, wie es unserer Stellung in der Welt entspräche. Der Ansicht ferner sind auch wir: daß die Allgemeinheit, daß also der Staat die Pflicht habe, das öffentliche Leben durch reiche Schöpfungen des Kunstgewerbes zu verschönern. Den hohen Wert einer Kunstindustrie des Luxus verkennen wir also nicht.

Aber wir halten es für notwendig, daß neben jener Bewegung des Einflusses von oben nach unten eine andere Bewegung entstehe, die von unten nach oben wirkt. Wir brauchen, glauben wir, eine Volkskunst, die ohne ihren Blick auf das Kunstgewerbe des Luxus zu richten, die — ohne für sich als maßgebend zu betrachten, was für jenes maßgebend ist, die somit ohne Nachahmung kostbaren Materials, den Reichtumsbedürfnissen entlehnter Formen, den Prachtstücken entnommener Verzierungsweisen — an die einfachen Aufgaben einfacher Lebensbedürfnisse voraussetzungslos und frei herantritt. Eine Volkskunst, die statt falschen Flitters tüchtige Ehrlichkeit giebt, die unbefangen fragt: wie gestalte ich einfach aber schön seinem Zweck und seinem Material entsprechend dieses oder jenes Gerät, daß es klar und erfreulich dastehe, nicht als ein würdeloser Nachäffer fremder Pracht, sondern in gutem Bürgerstolz als Jemand, der sich giebt wie er ist. Eine schöne Linie ist nicht teurer zu schneiden als eine häßliche; die Wahl harmonischer Verhältnisse kostet nicht mehr, als die unharmonischer; konstruktive, charakteristische Gestaltung ist oft sogar billiger herzustellen, als eine das Wesen der Sache verdeckende. Ein solches Volkskunsthandwerk, das sich auf eigene Füße gestellt und sich unabhängig gemacht hätte von der Nachahmung der Luxusformen, es würde unseren Handwerkern auch wiedergeben, was ihnen so vielfach abhanden gekommen ist: natürliches Stilgefühl, Sinn dafür, daß die Erscheinung eines Gegenstandes der Ausdruck seines wirklichen Wesens sei. Nicht durch an sich noch so schätzenswerte Aufträge für kunstgewerbliche Prachtgeräte, nicht durch das Heranziehen immer neuer Muster aus immer neuen fremden Ausdrucksweisen, nicht nur durch Studium von Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko, Empire oder Japanis-

Digitized by Google

mus an und für sich kann ein neues wurzelkräftiges Kunstgewerbe erstehen — so glauben wir — sondern allein durch die Entwickelung jener nur nach Zweck und Material fragenden, fröhlich unbefangenen Volkskunst. Vom vaterländischen Boden herauf kann das Heil wachsen. Man empfindet das auch schon an vielen Orten, angewidert von der Imitations-Schwindelei in Fournier, Papierstuck usw. Als ein erfreuliches Sympton davon teile ich unsern Lesern mit, daß sich auf Schliepmanns Anregungen im „Kunstgewerbe" hin bereits eine staatliche Gewerbeschule entschlossen hat, „billige Möbel" entsprechend unseren Vorschlägen machen zu lassen. Das wäre ein Anfang. Wie schnell könnte die Bewegung sich entwickeln, liehe ihr der Staat überall seinen helfenden Arm!

Als eines der Mittel, die geeignet sind, uns auch ein Stück mit zu fördern, betrachten wir die Bestrebungen für das Stilisiren heimischer Naturformen. Nicht etwa, daß wir das Akademische, Nüchterne, Gekünstelte, Konstruirte verkennten, das sich oft in den Werken findet, die aus diesen Bestrebungen bisher hervorgegangen sind neben manchem in der That Schönen, ja Bedeutenden. Gegen die Begabung der Leute, die mißglückte Stilisirungen geliefert, beweist das etwas, — dagegen, daß die ganze Bewegung nach der richtigen Himmelsgegend läuft, beweist es nichts. Die Bewegung veranlaßt, statt über Eselsbrücken, über grüne Wiesen zu laufen, wenn man Ornamente haben will, — und darauf, glauben wir, kommt es an. Hier wird unser Kunstgewerbe einmal nicht wie ein Junges behandelt, dem ein großer Muttervogel seine vorbereitete Atzung in den Schnabel steckt: hier kann es Stoff finden, um selber zu verarbeiten. Da ein volkstümliches Kunstgewerbe die Farbe, die Bemalung schon der geringen Kosten wegen sehr vielfach pflegen würde, so würde es reichliche Gelegenheit haben, aus einer ausgedehnteren Benutzung der Naturformen Vorteil für sich zu ziehen.

Als ein Schaden in unserem Kunstgewerbe erscheint uns das „Nouveauté"-Wesen — das Schreien nach Neuem, mit dem man das beste Gestrige auf den Kehrichthaufen wirft, um selbst schlechtes Heutiges zu nehmen nur eben, weil es von heute ist. Darüber haben wir schon neulich gesprochen. Das Nouveauté-Wesen nun mit all seinen Gefolgsübeln kann sich nur im Luxusgewerbe einnisten — einem Volkskunstgewerbe verböt' es sich von selber, denn dessen Kunden hätten zum sportsmäßigen Neuheitenkaufen kein Geld.

Genug. Ich wollte ein Glaubensbekenntnis geben, keine breit begründende Abhandlung. So fasse ich denn dies Bekenntnis zusammen: ich glaube, daß wir vielleicht zu einem eigenartigen deutschen Stil, dem künstlerischen Ausdrucke unseres Empfindens und unserer Zeit, gewiß wenigstens zu einer bedeutenden Vertiefung und Verbesserung unseres kunstgewerblichen Schaffens kommen können durch sorgsame Pflege einer Volkskunst, die ohne Nachahmung der Luxusformen mit einfachen Mitteln einfache Aufgaben zu lösen strebt unter alleiniger Berücksichtigung des Zweckes, dem sie zu dienen, des Materials, das sie zu gestalten hat. Von tausenden der Aufgaben solcher Volkskunst ist kaum ein Dutzend noch in Betracht gezogen. Blüht sie herauf, so wird sie den breiten heimischen Nährboden bilden, auf dem sich all die exotischen Zierpflanzen sehr unwohl fühlen, auf dem aber die echten Prachtbäume auch eines stolzen Luxuskunstgewerbes erst recht gedeihen werden. Wir lechzen ja nach einem Himmelsnaß, das unsern vaterländischen Boden befruchten möge zu einem neuen Kunstfrühling — die Wassersprengung aus den Gießkannen, so da Rokoko, Empire usw. etikettirt sind, langt höchstens noch für Topfflanzen zu.

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender.)

Imperative Ästhetik?

Man fängt an, sich gegen das „die Kunst soll", „von der Kunst verlange ich" zu empören. In einer Zeit, da die „muli" die lebhaftesten Gymnasialreformer sind, darf das nicht Wunder nehmen. Der Ästhetiker hat uns überhaupt garnichts zu sagen, kann man in Künstlerkreisen hören. Meinte man die ganz verlotterte Reporterkritik der Tagesblätter, deren alberne Reklame man aber doch nicht entbehren mag, so wäre man einigermaßen berechtigt. Könnte man diesen ohne jeden Kunstverstand schwatzenden gewissenlosen Geschäftsleuten das Maul stopfen, so wär's ein Segen. Das meinen die Künstler jedoch nicht einmal. Sie glauben allen Ernstes, die Philosophie des Schönen sei eine ganz nutzlose Liebhaberei der impotenten Leute, die die Kunst eben nicht können. Was wir wollen, entscheidet, nicht was wir sollen.

Wie aber, wenn sich bei einiger Aufmerksamkeit herausstellen möchte, daß es sich hier, wie so vielfach im lebhaftesten Streite der Meinungen, um einen ganz elenden Wortkrieg handelt?

Es giebt keine Aesthetiker mehr, die auf eine bloße Suche des abstrakten „Begriffes" des Schönen als letztes Ziel ausgingen, um nachträglich, wenn das Glück gut ist, die unendlichen Sprossen ihrer Induktionsleiter als lehrhafte Magister deduktiv wieder herabzuklettern. Nicht einmal Hegel selber träfe dieser Vorwurf.

Vielmehr steht es mit der Ästhetik als Wissenschaft genau so, wie mit der Ethik. Es war ein großer Theolog, Schleiermacher, der den Verzicht der Ethik auf sittliche Postulate ganz gelassen aussprach und seine Wissenschaft eine „beschreibende" nannte. Man würde das heute „naturwissenschaftliche Methode" heißen.

Nun, genau in dem Sinne Schleiermachers ist die Aesthetik eine beschreibende Wissenschaft, keine gesetzgebende, keine Religion.

Hat denn aber Schleiermacher die zehn Gebote des Pentateuchs, oder die sittlichen Forderungen Jesu und seiner Jünger, damit aus der Welt geschafft, daß er ihre historische Notwendigkeit, ihre innere Vernünftigkeit zu erfassen und aufzuzeigen bemüht war? Und gab und giebt es nicht ewig ästhetische Normen, deren Vernunft doch da sein kann, auch wenn der ausübende Künstler ihrer sich gar nicht

Digitized by Google

einmal bewußt wäre? Ich sage bei Leibe nicht, daß ein tiefes Studium dieser Art dem Schaffen des Künstlers besonders förderſam sei, fordere also z. B. gar nicht den sogenannten „denkenden Künstler“. Was er zu denken hat, liegt auf praktisch-technischer Seite. Die Wissenschaft vom Schönen will Alles aus dem vorhandenen geschaffenen Schönen lernen, sie fordert gar nicht einmal, daß der Künstler sich um sie kümmere, begnügt zu wissen, daß sie auch von seinen Mißgriffen viel zu lernen hat.

Was also der Künstler, der es mit seiner Sache ernst meint, schon instinktiv übt, dessen will der Ästhetiker sich bewußt werden. Kann ihn das geniren? Wenn er nun jenem den weiteren Umblick, da er das ganze Gebiet der Kunst und die ganze zeitliche Folge ihrer Erscheinungen kennen zu lernen trachtet, — denn es kann Keiner Ästhetiker sein wollen, ohne Kunsthistoriker zu sein — gern zugestehen wird, sollte er nicht doch Veranlassung haben, seinen Rat einzuholen?

Denn das ist des Wortstreits Kern: nicht Befehle erteilt die Ästhetik, nicht setzt sie Grenzpfähle der neue Bahnen aufsuchenden Kunst, sie teilt lediglich ihre Erfahrungen mit, sie sagt, wie man verfuhr, welche Ziele man sich setzte, welcher Mittel man sich bediente, welcher Schranken man sich bewußt blieb, sie weiß aber auch das Verhältnis dieser Dinge zu ihrer kulturellen Wirkung aufzuzeigen. Gewiß, der Ethiker kann mich nicht besser machen, als ich etwa bin, aber es kann mir nutzen, wenn er mir zeigt, das Gute sei im letzten Grunde das Vernünftige, Zweckmäßige, und wenn er mir gar die Mittel anzugeben wüßte — ich nenne nur eines, körperliche Gymnastik, Erhaltung der Gesundheit, — sollte ich ihm nicht verflichtet sein?

Und ist denn des Ästhetikers so brüsk abgewiesener Imperativ, sein „die Kunst soll“, etwas anderes, als die rein wissenschaftliche Aussage: die Kunst, die das Ziel A hat, wird der Mittel B, C, D nicht wohl entraten können, B E D würde sie trüben, E D F verzerren, E F G in ihr Gegenteil wandeln? Das kann und soll der Ästhetiker eben wissen. Freilich, er kann's nicht auch machen. Aber hat der Verbrecher Recht zu sagen: andre Moralregeln sind für die Katze, ihr könnt damit das Gute so wenig erzeugen, wie den scheußlichsten Mord hindern? Er wird eher seufzen: ach, hätte man mir die Vernunft dieser Regeln bloß zugänglich gehalten, ich hätte darauf geraten können. Vielleicht hätt ich sie begriffen und in Freiheit geübt, was ich als schnöden Imperativ dummer Pfaffen zu verachten gelehrt ward.

Wenn Goethe dem Künstler zuruft: „Bilde Künstler, rede nicht!“, so ist das ja wohl ein wirklicher Imperativ; er heißt aber auch weiter nichts, als: ich, Goethe, gewissermaßen auch etwas Künstler, halte es mehr mit dem Schaffen, als mit dem Reden, daraus folgt aber nicht, daß ihr nicht auch aus meinen Reden manches ganz Heilsame lernen könntet.

Xanthippus.

*

Nur zwei Worte noch hinter die Ausführungen von Xanthippus, die sich im Wesentlichen mit den meinen ja eher ergänzen als bekämpfen.

Zugegeben, daß wir heut das Wort „Zweck“ gebrauchen, auch wo von eigentlicher Absicht nicht die Rede sein kann; wir sagen: „Nahrung hat den Zweck, zu ernähren“ usw. Mehr, als eine ungenaue oder vergleichend übertragende Ausdrucksweise kann ich darin nicht sehen. In dem ungeschulten Kopfe aber, der das Wort „Zweck“ Kunstwerken gegenüber anwendet, vermischen sich beide Bedeutungsnüancen leicht; nicht die „beschreibende“ Ästhetik, von der Xanthippus spricht, sondern jene „imperative“ hat solch ungeschulter Kopf im Sinne, und darin eben sehe ich Gefahr. Könnten wir uns daran gewöhnen, ein Kunstwerk einfach als den Ausfluß einer Künstlerpersönlichkeit zu bearbeiten, als die Schöpfung aus einer mit diesen und jenen Vorstellungen in dieser oder jener Weise genährten Phantasie, der ein so oder so geartetes Können zur Seite steht, statt als ein nach Regeln zu prüfendes Zweckprodukt, wir würden einer wissenschaftlichen Ästhetik nicht im Geringsten zu nahe treten. Nur die Anwendung eines allgemeinen Naturgesetzes auf ästhetisches Gebiet ist in Wahrheit ein Kunstgesetz. Diese Anwendung ist noch nicht oft gelungen, wo sie aber gelungen ist (sie behandelt dann ausschließlich Verhältnisse der Beziehung, Relationen), da verlangt sie geradezu die von mir gewünschte Betrachtungsweise, statt sie zu verbieten.

Die „imperative Ästhetik“ trägt auch an den schlechten Beziehungen zwischen Künstlern und Kritikern einen großen Teil der Schuld, obgleich auch noch sonst — ganz sicherlich — peccatur intra et extra und zwar sehr viel. Die Geschichte von „dem Hund, dem Rezensenten“, zu besprechen, führte uns aber jetzt doch zu weit — ich denke, wir thun das ein ander Mal.

F. A.

Der Naturalismus und die Kunstrezensenten.

Ein Wort zur Verteidigung.

Es ist schwer geworden, vom Naturalismus zu sprechen, ohne Mißverständnisse zu erregen. Man giebt das Wort heutzutage aus wie eine Münze, die durch viele Hände gegangen und deren Prägung verwischt ist. Der Empfänger bleibt über den Wert im Unklaren.

So kommt es, daß während der Eine beim Klang dieses Wortes in mystische Extase gerät, der Andere es nur mit sittlicher Entrüstung in den Mund nimmt. Gewisse Gesellschaftskreise, die von der Natur am weitesten entfernt sind, haben es zum Modewort erkoren. Manche benutzen es als Lückenbüßer, wo Begriffe fehlen, Andere suchen seinen Begriff nach induktiver Methode festzustellen, indem sie die ihnen auffallenden Eigenschaften naturalistischer Bilder zusammensuchen und als Quintessenz herausziehen: abschreckende Motive, schlechte Zeichnung und grüne Wiesen.

Nicht minder widersprechend ist das Urteil derjenigen, die in Sachen des Geschmacks das Richteramt beanspruchen. Man kann sich davon täglich überzeugen, wenn man die Kunsturteile bekannter Rezensenten vergleicht. Ein Beispiel möge diese Behauptung illustriren. Der Redakteur einer großen Kunstzeitschrift schreibt über ein Bild des Grafen Kalckreuth „Sommerszeit“: „Ein lebensgroßes Weib

Digitized by Google

in bäuerischem, an sich stofflich nicht einmal realistisch geschickt behandeltem Gewande, das im Stadium unverkennbarer Körperzunahme ist, hinschreitend an einem nicht eben besonders gut gemalten Kornfelde! Das Ganze auf 4 bis 6 Quadratmeter Leinwand verteilt! Das nennt vielleicht der Künstler, der sich ein solches Plakat schuf, Ernst. Für gewöhnliche Menschenkinder ist es ein Ding, das möglicherweise als wasserdichter Überzug über einen mit Warenballen beladenen Wagen am ehesten eine wirkliche Bedeutung hätte." Im schärfsten Gegensatz dazu urteilt ein anderer Rezensent, dessen geistreiche Besprechungen der zweiten Münchener Jahresausstellung sehr beachtet wurden: „Mächtig tritt Graf Kalckreuth auf mit seinem Bilde «Sommerszeit». Das Reifen der Frucht auf dem Felde, die Bauernfrau mit dem abgearbeiteten müden Antlitz, die sich Mutter fühlt und von Erntearbeit nach Hause kehrt — alles überglüht von der Sommerabendstimmung —, bildet einen zwingenden, hinreißenden Eindruck, dessen Wucht und Größe sich kaum etwas an die Seite zu stellen vermag. Es wirkt wie ein hohes Lied auf die Entwickelung, auf das Wachstum, auf die Fruchtbarkeit der Erde — hier zu lästern, ist schnöde und pöbelhaft."

Solche schroff sich entgegenstehende Urteile deuten darauf hin, daß es sich hier nicht um das beurteilte Kunstwerk, sondern um prinzipielle Gegensätze handelt, um Gegensätze, die hervorgerufen wurden durch eine geistige Bewegung, welche die moderne Welt ergriffen hat und die nicht nur in den gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Bestrebungen der neueren Zeit zum Ausdruck gelangt, sondern die auch die Kunst in neue Bahnen drängt. Auch derjenige, der den Naturalismus als Kunstprinzip nicht gelten läßt, wird gut daran thun, sich an die Worte Hermann Linggs zu erinnern:

„Welchen Gedanken die Zeit
Einmal erkoren,
Der ist gefeit und beschworen,
Trotz allem Widerstreit.

Seine Feinde mühen sich ab
Mit Schlingen und Banden,
Sie machten ihn gerne zu Schanden,
Und wenn er schon längst erstanden
Hüten sie noch sein Grab."

Einem solchen Grabeshüter haftet immer etwas vom Don Quixote an. Die Schar der Windmühlenbekämpfer aber ist immer noch sehr groß. Um die Worte Impressionismus, plain-air, sincérité u. a., Worte, die naturalistische Anregungen, nicht das Wesen des Naturalismus bezeichnen, hat sich ein Streit entsponnen, der wie jeder Streit um Worte fruchtlos ist. Sie sind Kampf- oder Spottrufe geworden und für den kunstkritischen Torero die roten Tücher, mit denen er den Gegner reizt.

Ästhetische Klopffechterei ist für den produzirenden Künstler ebensowohl wie für denjenigen, der Kunstwerke genießen will, ziemlich wertlos, „Quand à moi je préfère la peinture" hat Courbet gesagt. Das Trennen entspricht weder dem Geiste künstlerischen Schaffens, noch fördert es den Einblick in das Wesen des letzteren, die ausübende Kunst kennt die scharfen Trennungen, welche die Wissenschaft zum Zwecke der verstandesmäßigen Durchdringung des Stoffs aufzustellen gezwungen ist, nicht, weder in den Werken, die sie produzirt, noch in dem prinzipiellen Standpunkt der Urheber dieser Werke. Kunstwerke, die sich als rein idealistische oder naturalistische bezeichnen ließen, finden sich ebenso wenig, wie Menschen, die man als reine Idealisten oder Naturalisten bezeichnen könnte; hier besteht ein fortwährendes Übergreifen und Ineinanderfluten.

Eine Erklärung des Naturalismus, die sich auf diese Erkenntnis stützt, wird daher für denjenigen, der sich praktisch mit künstlerischen Dingen beschäftigt, fruchtbringender werden und den Einblick in das Wesen künstlerischen Schaffens besser fördern, als jene ästhetischen Betrachtungen, die das Gegensätzliche hervorheben.

Wir haben Idee und Natur als untrennbare Elemente jedes Kunstschaffens zu betrachten. Die Natur als solche zu geben, ist unmöglich; denn die Strahlen der Wirklichkeit treten nicht ungebrochen ins Bewußtsein und verlassen dasselbe auch nicht ungebrochen: die Wirklichkeit wird umgestaltet, und zwar in der Richtung auf ein Ziel hin, das durch die individuellen Entwickelungsgesetze bestimmt wird; solche Ziele nennen wir Ideen. Auch der radikalste Naturalist kann sich ihrer nicht entäußern, andererseits kann aber auch der Idealist die Formen der Wirklichkeit nicht umgehen. Auch er ist an jenes Entwickelungsgesetz gebunden, je mehr er dasselbe im Kunstwerk zum Ausdruck bringt, je klarer er das Ziel schaut, um so Höheres wird er schaffen. Der Naturalist dagegen sucht im engeren Anschluß an die Wirklichkeit, durch inniges Versenken in ihre Erscheinungswelt, die Spur des Naturgesetzes.

Idee und Natur sind daher nicht als Gegensätze, sondern als unerreichbare Grenzwerte einer unendlichen Reihe zu betrachten, als deren einzelne Glieder uns die ins Unendliche variirenden künstlerischen Persönlichkeiten gelten. Die Mitte wird hier den Höhepunkt bezeichnen und sie ist von beiden Seiten aus gleichmäßig erreichbar. An den Grenzen aber stehen auf der einen Seite die leere Schablone, auf der andern rohe Formlosigkeit. Hermann Eichfeld.

Aus der Bücherei.

Dramaturgie des Schauspiels. Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube. Von Heinrich Bulthaupt. Oldenburg u. Leipzig 1890. — Ein Drama hohen Stiles soll drei Forderungen genügen: es soll dramatisch, tragisch, theatralisch sein. Tragisch: wie immer Philosophen und Aesthetiker seit Aristoteles die eigentümliche Wirkung des Tragischen bestimmten und erklärten — über die empfundene Wirkung selber waren alle Stimmungs- und Stimmfähigen jederzeit im Reinen. Dramatisch: durch das Wort, durch gehörte Rede und Gegenrede, durch geschaute Handlung und Gegenhandlung soll sich das Stück als ein Stück Weltlauf, das im handelnden Menschen seinen bewegenden Mittelpunkt hat, vor uns abspielen. Für das Hören und Schauen der Masse sind bestimmte Gesetze maßgebend, deren zusammenstimmender Einklang die Wirkung des Theatralischen ergiebt. Nach diesen Grundsätzen unterzieht Bulthaupt die genannten Dramatiker des neunzehnten

Digitized by Google

Jahrhunderts einer wohlabgewogenen Prüfung, ausgehend von der lebendigen Bühnenwirkung, welche die Verleiblichung des poetisch-ethischen Gehaltes sein soll. Theatralisch wirksam, weil poetisch bedeutsam — so ließe sich etwa Bulthaupts Kanon fassen. Die Poesie soll zu ihrem vollen Rechte kommen, wie der Dichter seinen Pflichten in Bezug auf die Eigenart der dramatischen Darstellung voll nachkommen will. Die größte deutsche Bühnentragödie ist nach Bulthaupt „Kabale und Liebe"; wer das paradox findet, betrachte das Neuaufkommen des sozialen Dramas und vergleiche etwa die Kontrastirung von Hof- und Bürgerhaus mit der von Vorder- und Hinterhaus in Sudermanns „Ehre". — Die Reihe eröffnet der österreichische Dramatiker, der die echte Kunst der warmen Belebung, der vollen, runden Gestaltung besaß. Wenn bei Gelegenheit des spanischen Trochäus und seiner Verwendung auf der Bühne (in der „Ahnfrau" usw.) unser Dramaturg auch Wilhelm Busch anzieht („einesteils der Eier wegen, welche diese Tiere legen"), so ist das ebenso sachlich, wie witzig treffend. Wie der Dichter aus dem Menschen und seinen Schicksalen herauswächst, wird hier, wie bei Hebbel und Otto Ludwig, mit der Kritik der liebevollen Versenkung in die Individualität, die einheitliche Unteilbarkeit des Lebens und Schaffens dargelegt. Die Einzelbesprechung der Werke geschieht immer mit Aus- oder Rückblicken auf die Darstellung, wodurch das Gedicht erst Fleisch und Blut, lebendiges Wort und sprechende Geberde gewinnt. Zur entschiednen Abweisung wird Bulthaupts Kritik einiger Werke der ehemaligen Jungdeutschen Gutzkow und Laube. Die Verkomödiantirung des jungen Goethe („Königsleutnant") durch eine Soubrette in Hosen, des jungen Schiller („Karlsschüler") ist einfach Schmuggelei unter der falschen Flagge eines berühmten Namens, außerdem eine Nachbildung der von den Jungdeutschen vorgeblich überwundenen und überholten Romantiker, die mit Vorliebe Künstlerleben in der Vergangenheit anstatt Leben der Gegenwart durch die Kunst abschilderten. Weiter Gutzkows „Ottfried". Eigentlich ist er ein Pfarrerssohn und heißt Gottfried, da ihm aber der rechte Frieden Gottes gebricht, nennt er sich auf seiner Visitenkarte Ottfried und vor seinen Klubfreunden Götz; die Salondame Sidonie empfängt ihn überrascht: „Ah! Wirklich — ein Ottfried!" Beiläufig möchte ich hinzusetzen: Dieser G—Ottfried war ursprünglich ein Novellenheld und hier stirbt seine alte Geliebte Agathe, zu der er im Drama reuig zurückkehrt, an gebrochenem Herzen; Inschrift ihres Leichensteins ist einzig das abgeworfene G. Niemals, so lange das Alphabet erfunden ist, hat mehr Poesie in einem Buchstaben gelegen. Wie Bulthaupt berichtet, glaubte noch vor einigen Jahren das Thaliatheater mit Neuaufführung des „Ottfried" eine „Pflicht gegen die Manen des Dichters" zu erfüllen. Wenn die Kritik hier aufräumt, schafft sie zugleich Raum für die lebenden Dramatiker, die nach Bulthaupts Ausspruch in ihren besseren Leistungen mehr vermögen, als das junge Deutschland zusammen. Ein Satz, den wir unserm Dramaturgen sehr gern zugeben, dessen Begründung im Einzelnen wir gern von ihm hören möchten. Mit andern Worten: das Drama der Gegenwart verdiente wohl auch einen Band, der in andrer Weise, des anders gearteten Stoffes wegen, aber mit gleicher Einsicht und Liebe den Leitungen, den Dichtern und Künstlern, den Freunden der Bühne Übersicht und Umschau über die noch verworren ringende, aber ernst strebende Gegenwart darböte.

Adolf Voigt.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Musik. (Grillparzer u. d. Tonkunst) La Mara, Lpz. Z. 7 B; F. A. v. Winterfeld, Hamb. Sign. 8 f. — (Titurel) M. Wirth, Mus. Wbl. 8. — (Delibes) Dietz, M. N. N. 70. — (Lied u. Sang in England) Broemel, M. N.N. 84. — (Alice Barbi) † Band, N. M.-Z. 1. — (R. v. Hornstein) H. Lingg, ebd. ff. — (Rosa Papier) † Hamb. Signal. 9. — (M. Fleisch) † Sängerh. 7. — (Schulreform u. musik. Erziehung) Pudor, M. Wbl. 5. — (Die Horn-Notirung) Neitzel, N. Z. f. M. 6 ff. — Vereinfachung d. Notenschrift) H. Jaeger, M. Wbl. 7. — (Spontini in Berlin) Spitta, Dtsch. Rschau, März ff. — (C. M. v. Weber als Humorist) Kohut, Gwart 9. — (O. Singer) † Shalle 9. — (Kretzschmar) † Pfohl, ebd. 11. — (Congrenzen d. Musik) G. W., Lyra 12. — (Klassiker u. Modekunst) F. G., ebd. — (D. Leipziger Gewandhausorchester) Dr. Z. 48. (Jenny Meyer) Gerhard, N. Z. f. M. 10. — (Über den Unterricht i. d. Musik) Michalitschke, Böhmens dtsche Poesie u. Kunst 2. — (Brahms als Instrumentalkomponist) Krause, N. Z. f. M. 9. — (Kath. Klafsky) † Sittard, N. M.-Z. 5.

Bildende Künste. („München contra Berlin") H. Kremser, Mod. 1. — (Berlin als Kunststadt) A. Schütze, Mag. 5, — (Malersch. i. Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh.) Seibt, Frf. Z. 24. — (Altattische Kunst) † Bie, West. Mh. 413. — (Hans v. Marées) Gurlitt, Gwart 1 f. — (Meissonier) Vogt, Frf. Z. 37; M. N. N. 54 f. — (Zala) † Szana, K. f. A. 9. — (Neue Grübeleien eines Malers) Knille, Dtsch. Rschau, Febr. — („Niederreißen oder aufbauen?") Janitsch, Schles. Z. 31. — („Dtsches Blut in welscher Kunst") M. N. N. 64 ff. — (Beurteilung v. Bildern) K. f. A. 10. — (Juengling) † Koehler, Z. f. b. K. 4 f. — (Leighton) † ebd. — (Unbekannte Aufsätze G. Schadows) L. Geiger, ebd. — (D. Karlsruher Landschafterschule) † Pecht, K. f. A. 10. — (Fr. Schmidt) Perfall, Köln. Z. 32. — (Th. Hansen) M. N. N. 82; Grasberger, Dtsch. Z. 6874; Ill. Z. 2487. — (W. Kaulbach als Realist) Hans Müller, Nat. Z. 1. März ff. — (Uhde) † M. St.-Z. 114. — (Maison) Fr. Hammer, Gesellsch. 2. — (Meissonier) B. Z., Berl. Z. 88; L. Pietsch, Univ. 14; Janitschek, Nat. 19. — (Polychr. Plastik) Fedderſen, Kunstchr. 11. — (Mittelalt. Grabdenkmäler in Ungarn) Csergeö u. Csoma, Ungar. Revue 1 ff. — (Experiment. Methode i. d. Kunstwissenschaft [Morelli]) Thal, Mag. 12. — (Klinger) Weigand, M. N. N. 116; Ostini, ebd. 125. — (D. große Kurfürst u. d. bildende Kunst) Galland, K. f. K. 2. — (Deutsche u. niederl. Kupferstiche i. d. kleineren Sammlungen) Lehrs, ebd. — (Z. Gesch. d. karol. Kst.) Clemen ebd. — (Leipziger Kunstsammlungen d. vor. Jahrhunderts) † J. Vogel, Z. f. b. K. 5. — (Berlin als Kunststadt) A. Schütze, Mag. 11. — (D. Universitätsstudium der neueren Kunstgesch.) Grimm, Dtsch. Rschau, März. — (D. künstler. Aufgaben im Städtebau) Henrici, C. Rsch. 63 ff.

Verkehr.

* * * Die unter erschwerenden Umständen erfolgte Verlegung der Kunstwart-Leitung und des Kunstwart-Verlags in größere Räumlichkeiten hat Verzögerungen in der Erledigung unseres Briefwechsels und sonstige Nachteile zur Folge gehabt, die sich auch in diesen Blättern vielleicht da und dort bemerkbar machen, und für die wir freundliche Nachsicht erbitten. Unsere Adresse ist fortan: Dresden-A., Stephanienplatz 3.

Kunstwart-Leitung.

Ch. in D. Daraus ist den Dresdner Stadtverordneten kein Vorwurf zu machen. Es ist nicht zu verlangen, daß ein tüchtiger Hofrat und Innungsmann, ein tüchtiger Zimmermeister und andere in ihrem Fache gewiß sehr tüchtige Kollegen etwas von Kunst verstehen, es ist ihnen auch nicht übel zu nehmen, wenn sie glauben, sie verständen doch etwas davon. Ein Vorwurf könnte nur jene treffen, die, obgleich sie ihrer Bildung nach im Stande sein sollten, etwas weiter zu sehen, den Leuten die Blicke nicht geschärft haben. Und diese lenkte derselbe Geist, der Dresden, das einst eine so blühende Kunststadt war, heruntergebracht hat, obgleich zahlreiche Vorbedingungen zu einer Kunstblüte auch jetzt noch gerade hier zu finden sind. Derselbe Geist, der Dresden an Talenten entvölkert hat, und der dem Fall Rettig die Fälle Uhde, Sembrich, Götze, Ritter und viele andere vorhergehen ließ. Wie bescheiden ist man hier geworden, ohne daß man es weiß! Der Berichterstatter im Stadtverordnetensaale, der sich stolz auf ein Können Dresdner Architekten berief, von dem man in München, Berlin, Wien usw. nichts weiß, erntete den Beifall seiner Kollegen, als er die anerkannte Höhe unserer Kunst dadurch beweisen wollte, daß ein Dresdner Architekt in — Gera einen Preis errungen hat!

Inhalt: Ist die Architektur eine Kunst? Von Karl Erdmann. **Rundschau.** Allgemeineres. Über die Persönlichkeit in der Kunst (Schluß). Theater. Kritik und Räsonnement. Musik. Richard Strauß. Bildende Künste. Die Grabskulptur der Gegenwart. „Marmor statt Gips!" Kunsthandwerk. Volkskunst. **Sprechsaal.** Xanthippus und F. A.: „Imperative Aesthetik". Hermann Eichfeld: Naturalismus und Kunstrezensenten. **Aus der Bücherei. Zeitungsschau. Verkehr.**

Digitized by Google

Der Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M 2.00.

Dresden-A. **Kunstwart-Verlag.**

Redakteur.

Junger Schriftsteller, dessen Werke vorzügl. besprochen, sucht Stellung als Redakteur e. **Feuilletons** oder literar. Blattes. Derselbe ist künstlerisch (Musik und Theater) fein gebildet und in der Leitung belletristischer Blätter (Kritik) erprobt. I. Referenzen.

Offerten unter B. 877 erbeten an
Rudolf Mosse, Zürich.

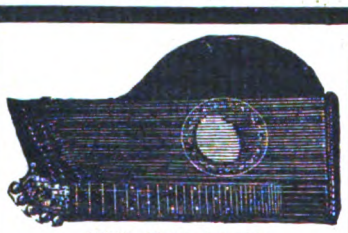
Jede Dame ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags- u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M. 6, M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Plafinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20, M. 25 u. M. 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

A. EHRHARDT XYLOGRAPH **ANSTALT** HALLE A.S.
Anfertigung von Holzschnitten Cliché's Proben gratis Berechnung billigst

Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. E. Doehn, Dresden, Königstr. 11, III.



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Zweite, neugestaltete Auflage in handlicherem Format.

Otto Spamer's Illustrirtes Konversations-Lexikon für das Volk.

Mit 5—6000 Text-Abbildungen, Tonbildern, Karten etc. In acht Bänden oder 200 Lieferungen à 50 Pf.

Prospekte gratis! Erste Lieferung in allen Buchhandlungen vorrätig!

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Aetherische Harz-Oel-Farben

H. SCHMINCKE & Co. **Die Mussinifarben** DÜSSELDORF

übertreffen jede andere Oelfarbe an Klarheit und Leuchtkraft.

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieferg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Pro Band **50** Pfennig. Geheftet.

Engelhorns Allgemeine ROMANBIBLIOTHEK

Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.
Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.
Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.
Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. Gebunden.

Digitized by Google

Deutsche Schriften für Litteratur und Kunst.

Herausgeber: Privatdozent Dr. Eugen Wolff in Kiel.

Die „deutschen Schriften für Litteratur und Kunst" widmen bedeutsamen litterarischen und künstlerischen Fragen der Gegenwart und Vergangenheit sachliche und sachkundige Betrachtung, um die Entwicklung der deutschen Litteratur und Kunst durch engere Beziehung zwischen schöpferischer Thätigkeit und Forschung zu fördern. Sie wirken ohne jede parteiische Einseitigkeit, vielmehr im Streben nach Klarstellung und Annäherung für eine schöpferische Thätigkeit, die, auf der geistigen Höhe der Zeit, voll Gesundheit, Männlichkeit und Lebensfreude nach Verklärung des Lebens ringt. Dieselben wollen endlich durch schlichte, anregende Sprache und steten Zusammenhang mit dem allgemeinen Zustande des nationalen Lebens die Teilnahme weiterer Kreise unseres Volkes für eine echte, zu Herzen dringende, läuternde Kunst wachrufen.

Ihre Mitwirkung haben bisher zugesagt: Ferdinand Avenarius, Privatdozent Dr. A. E. Berger, Dr. Alfred Biese, Professor Dr. Klaus Groth, Wolfgang Kirchbach, Fritz Mauthner, Professor Dr. J. Minor, Professor Dr. Franz Muncker, Professor Dr. A. E. Schönbach, Dr. Arthur Seidl, Professor Dr. B. Seuffert, Professor Dr. Veit Valentin, Professor Dr. R. M. Werner u. A. m. — **Die Sammlung behandelt zunächst voraussichtlich:** Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen? von Dr. Arthur Seidl. — Der Naturalismus und die Stellung der Kunst im Leben der Menschheit von Professor Dr. Veit Valentin. — Gottfried Keller von Fritz Mauthner. — Fritz Reuter und der Humor in der deutschen Dichtung von Dr. Alfred Biese. — Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft von Wolfgang Kirchbach. — Goethes Stellung zur sozialen Frage. — Heine's Verhältnis zum Deutschtum. — Der Einfluß des Zeitungswesens auf Litteratur und Leben (Litterarische Enquete) 2c. 2c.

Die „deutschen Schriften für Litteratur und Kunst" erscheinen seit Herbst 1890 jährlich in 6 Heften von je $2\frac{1}{2}$—3 Bogen zu 1 M. das Heft; Gesamtpreis einer Jahresreihe von 6 Heften 5 M.

Kiel 1891. **Lipsius & Tischer.**

Gesangunterricht, auch Partienstudium.

Leontine von Dötscher,

Grossherz. Meckl. Schw. Kammersängerin,

DRESDEN, Ferdinandplatz 1, III.

Kupferstiche u. Holzschnitte.

Sammlung von ca. 3500 Blatt, alle Schulen und Jahrhunderte umfassend (darunter viele Dürer, Rembrandt, Waterloo, Ostade), wird en bloc zu verkaufen gesucht.

B. Seligsberg, Antiquariats-Buchhandlg., Bayreuth.

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. M. 3.—.
— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.
— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.
— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.
— Morgenröte. M. 7.50.
— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.
Für Interessenten gratis:
Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.

Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig.

Soeben erschien bei **Hermann Grüning** in **Hamburg** und ist durch alle Buchhandlungen zu haben:

Johannes Wedde.

Biographie nebst Auszügen aus s. Briefen, Dichtungen u. Prosaschriften. Die letzteren aus d. Krönerschen Prachtwerke: Küstenfahrten: Hamburg. Flußabwärts. Hadeln u. Wursten. Die Lüneburger Haide. Außerdem: Fürst Bismarcks Waldreich in Niedersachsen: 196 S. 8., holzfreies, starkes Papier. Schwabacher Lettern. Mit 2 Porträts. Eleg. geh. 1 M. 20 Pf., eleg. geb. 1 M. 80 Pf.

Ein Buch von reichstem, wertvollstem Inhalt u. nicht minder von sorgfältigster, gediegenster Ausstattung. Trotzdem sehr billig.

Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 24.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

Im Gemäldesaal

von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel**

✤ Der Sammler ✤

Illustrirte Fachzeitschrift für die Gesamtangelegenheiten des Sammelwesens.
Unter Mitarbeit hervorragender Fachgelehrten herausgegeben von
Dr. Hans Brendicke in **Berlin.**
XII. Jahrgang.
Halbjährlich **12 Nrn.** zu je 12 Seiten mit Abbildungen = **3.40 M.**
Einzelne Probenummer postfrei u. unberechnet.
Verlag von Hans Lüstenöder, Berlin W. 35.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte

von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.

Digitized by Google

Unter dem Allerhöchsten Protectorate J. Maj. d. Kaiserin u. Königin Friedrich.

INTERNATIONALE
KUNST-AUSSTELLUNG
1. Mai bis 15. September.

BERLIN
1891.

1891
München

Jahres-Ausstellung
von Kunstwerken aller Nationen
im kgl. Glaspalast
1. Juli bis Mitte Oktober.
Anmeldetermin bis 1. Mai. — Einlieferungstermin 1. bis 20. Mai.
Die Münchener Künstler-Genossenschaft.

Emil Wünsche
Fabrik photogr. Apparate
DRESDEN Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

Antiquitäten-Verkauf.
Die berühmte, im Jahre 1816 gegründete
Sammlung Vincent in Konstanz
bestehend aus über 500 alten Glasmalereien, ital. Majoliken von Urbino, Castel Durante etc., emaillirten u. geschliffenen Gläsern, Steingut- u. Fayence-Krügen, europ. u. orient. Porzellanen, Silbergeschirr, Elfenbein- u. Holz-Schnitzereien, Gemälden, Waffen, Münzen, Möbeln, Geweihen, Büchern und andern Antiquitäten, wovon ein grosser Theil aus dem ehemaligen bischöflichen Palast in Meersburg stammt, ist in Konstanz von nun an täglich, außer Mittwoch, von 9–12, 1–4 Uhr zur Besichtigung ausgestellt und ist dieses Jahr 1891 en bloc, gruppenweise oder durch Auktion zu verkaufen. Auskunft ertheilen und Katalogegeben ab (reich illustrirt M. 4, ohne Illustr. M. 2) die Besitzer
Kontanz i. Baden, Februar 1891. E. & P. M. Vincent.

Man verlange Preisliste über
PHOTO-
GRAPHISCHE
APPARATE UND
BEDARFSARTIKEL
Ludw. Schaller, Stuttgart.
Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.

Urteile über Kaulfinifarben.
Direktor F. A. von Kaulbach: Die Kaulfinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.
Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.
Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.
Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.
H. Schminke & Cie., Düsseldorf,
Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.
Broschüre gratis!

PHOTOGRAPHIE.
Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. Grösstes Lager von TROCKEN-PLATTEN, UTENSILIEN und CHEMIKALIEN zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Malerinnen-Schule zu Karlsruhe.
Protectorin J. K. h. Grossherzogin Luise von Baden.
Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder
fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigerteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung“, Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag“, beide in Dresden-A., 16.

Beiliegend eine Ankündigung der Polytechnischen Buchhandlung (A. Seydel) in Berlin.

Digitized by Google

Der Kunstwart.

Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

15. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Organisation des Publikums.*

Die meisten Literatur- und Kunstgeschichten leiden an einem Mangel, der dann empfindlich zu Tage kommt, wenn die aus den landläufigen Geschichtsbüchern billig erworbene Kenntnis der Vergangenheit benutzt wird, um über Kunstzustände der Gegenwart abzurteilen: sie geben Geschichte der Künstler, Dichter, Beschreibung ihrer Werke, und lassen eine Geschichte des Publikums aus. Natürlich kann keine Geschichte der Architektur die Bauherren übergehen, von deren Plänen und Mitteln die materielle Ausführung der künstlerischen Entwürfe abhing. Weit weniger wird in der Literatur, sowohl in der Geschichte ihrer Vergangenheit wie in der Beurteilung ihres gegenwärtigen Lebens, im Auge behalten, daß der schaffende Künstler auf eine empfängliche, empfangende und verstehende Hörerschaft angewiesen ist, die gerade sein Wort aus dem Gerede und Getöse des Tages aufnimmt, weitergebend aufbewahrt und so dem Gedächtnis der Nation, der Literatur einverleibt. Gewiß wird kein Buch durch dreißig Auflagen vernünftiger, als es durch die Vernunft seines Urhebers war, aber es wird zum literarischen Ereignis. Die Leser machen nicht die Poesie, aber ihre Mitwirkung, ihre Annahme oder Ablehnung macht die Literatur.

Wir brauchen Leser, lesende und auslesende Leser, die an der Wahrheit ihres mit wachem, klaren Bewußtsein durchlebten Lebens die Lebenswahrheit der Dichtung prüfen und bestätigen, den freien, lebendigen Genuß, den die Wirklichkeit bietet, im Geistesgenuß der Poesie verklärt wiederfinden. Jeder, der eine Büchersammlung sich selber gesammelt, für sich durchgelesen, ihren Inhalt dem geistigen Gehalt seines Lebens zugelegt und eingefügt hat, der hat auch die Literatur, die nur durch Zusammenfinden, durch Verständigung und Einigung der Schaffenden und Empfindenden lebt, an seinem Teil mitgelebt; er hat einen eignen Knoten in das große Netz geschlagen, das über Völker und Zeiten hinwegreicht, indem er einige von dessen Fäden ergriffen und auf seine Weise verknüpft hat. Gewiß entsteht nur dadurch ein gesundes Kunstleben im Freien, in Luft und Licht der Öffentlichkeit, daß die weltbewegenden Mächte, welche die rauhe, schwere Welt der Thatsachen umgestalten, auch im Spiele der Kunst sich aussprechen. Oder aber eine tändelnde, markloſe Kunst zieht sich aus einem geistig verödeten und verarmten Leben zurück.

Die Frage, wem gehört der Kunstgenuß? wird heutzutage sehr einfach beantwortet: dem, der ihn bezahlen kann. Die Berührung und Vereinigung der Schaffenden und Empfangenden geschieht auf dem Kunstmarkte, und erst diese verhältnismäßig junge, moderne Einrichtung hat die zahlende Masse zum genießenden und beurteilenden Richter der Kunst gemacht. So hat noch Goethe keine Zeile für das Publikum in unserm Sinne geschrieben; aus dem lebendigen Verkehr mit seinen Freundschaften und Leidenschaften brachen diese Aussprachen, diese „Konfessionen", wie er sie selber nannte, hervor. Daher ihre lebensvolle Frische, ihre keusche Intimität in ihrer selbstherrlich sorglosen Unbekümmertheit um alle Mache; daher auch unter veränderten Verhältnissen ihre Formlosigkeit; Götz, Iphigenie, Faust, an sich so verschieden wie möglich, kommen darin überein, daß sie vor ein modernes Theaterpublikum gebracht, für das sie eben nicht geschrieben sind, keine Theaterstücke sind.

Grillparzer kommt gelegentlich darauf zu sprechen, daß Goethe und Schiller, an einem unbedeutenden Orte lebend, die äußerste Geringschätzung des Publikums

* Wir laden zur weiteren Besprechung der vom Herrn Verfasser hier gegebenen Anregung ausdrücklich ein. K.-L.

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

aussprachen. Seine eigne hörenswerte Ansicht formulirt er dahin: „Publikum ist die einem Eindruck sich hingebende Masse. Was jeder einzelne darüber denkt und fühlt, ist ohne Wert. Was auf die Masse übergeht insofern sie Masse ist, der gleichmäßige Wärmegrad, der aus der unmittelbaren Berührung sich entwickelnd die einzelnen Beschränktheiten sowie die Vorzüge aufhebt, die Zuversicht, die aus der wechselseitigen Zustimmung entsteht, das Gefühl der Menschheit als Ganzem mit Ausschließung aller Individualität, das ist es, was der Stimme des Publikums ihren hohen Wert giebt und ewig geben wird." Es ist sofort klar, daß hier der Begriff des Publikums von der besonderen Erscheinung des Theaterpublikums, man kann sogar sagen: des Wiener Theaterpublikums, für das Grillparzer schuf, abgezogen ist. Bei der Leserschaft eines Romans, einer lyrischen Dichtung kommt es nicht in gleicher Weise darauf an, die Individualitäten in dem einen Massengefühl aufgehen zu lassen, gerade die Mannigfaltigkeit der gewirkten Empfindungen in verschiedenen Individualitäten ergiebt einen Reichtum, den niemand in den Klumpen einer Massenwirkung gern einschmelzen wird. Auch lehnt gerade die Geschichte der dramatischen Kunst, die zur einen Hälfte Geschichte des Theaterpublikums ist, daß die Parkett und Logen füllende Menge zwar für einen Abend ein entscheidendes Urteil abzugeben vermag, daß dies Urteil aber von der höheren Instanz der Nachwelt mehr als einmal umgestoßen worden ist. Somit ist das Theaterpublikum, welches auch das feinere ästhetische und sittliche Gefühl, das bessere Wissen mit fortreißt, zwar die sinnenfälligste aber keineswegs die beste und vernünftigste Erscheinung des empfangenden Teils der kunstpflegenden Nation. Eine Menge, die allein durch das mehr einfache als sinnige Mittel des Eintrittspreises gegliedert oder vielmehr abgeteilt ist, deren Gegenwirkung auf die poetische Wirkung sich auf Klatschen oder Zischen beschränkt, die, nachdem sie mit Händen oder Zungen ausgeklatscht hat, nach allen Richtungen auseinanderläuft, ist hierzu in der That nicht geeignet. Es muß noch ein lebendigerer Zusammenhalt, ein reicherer Austausch zwischen Kunstgenius und Volksseele einst bestanden haben und für uns neu gefunden und erschaffen werden.

Es ist die unerforschliche Gunst der Natur, wenn sie aus dem Geheimnis ihres Mutterschooßes einen alles überragenden und überschauenden Genius hervorgehen läßt, aber ein Kunstleben, eine Literatur als Wechselrede und Chor der Geister, ein Tempel, der die Götterbilder und die Gemeinde umschließt, entstehen erst durch ein bewußtes und überzeugtes Zusammenhalten einer zusammengehörigen Vielheit, durch Organisation gemeinsamer geistiger und materieller Arbeit in einer Gemeinde. Aus der Zerstreuung des Publikums eine Gemeinde, die dem Kunstwerke von der vertrauten Bekanntschaft mit dem Schöpfer her ein intimes Verständnis entgegenbringt, gesammelt zu haben, ist der hohe Preis eines Künstlerlebens und Strebens; so sprechen wir von einer Goethe-, einer Kellergemeinde. „Mit den Trefflichsten zusammen wirkt ich, bis ich mir erlangt, daß mein Nam in Liebesflammen vor den schönsten Herzen prangt" — so rühmt der greise Goethe von sich im Rückblick auf sein Leben, Kämpfen und Lieben.

Ist solch eine Personalgemeinde, wenn man so sagen darf, das Endergebnis eines arbeits- und erfolgreichen Künstlerlebens, so war in der Vergangenheit und zwar in den fruchtbarsten Zeiten der Kunst die durch den Glauben geeinte Religionsgemeinde die größte Auftraggeberin für die Kunst. Wenn der moderne Künstler einen Teil seiner Kraft verwendet, Stoffe zu suchen — und mancher Stoff sieht dann mehr gesucht aus, als gefunden —, so fand der Künstler im Dienst der Gemeinde seine Aufgaben gegeben in der altgeheiligten Überlieferung: Zeusstatuen und Madonnenbilder, Passionsmusiken und dionysische Festspiele. Was er schaffen sollte, war das allen Gemeinsame, Verständliche, allen heilige Gut des Glaubens, wie er es schuf, war die Sache seiner Kunst. Ein Madonnenbild sollte an einem Orte stiller, friedevoller Andacht erheben, trösten, beseligen, das Sensationsbild in der Kunstausstellung sucht zunächst durch seinen Farbenreiz sämtliche anderen Bilder des Saales niederzuschreien, sodann eine solche „Sensation" in das übersättigte Publikum zu werfen, daß der die Säle durchflutende Strom davor sich aufstaut. Sebastian Bach hatte kein Publikum, das ihm mit geklatschtem oder klingendem Beifall gelohnt hätte, er hatte auch keine Kritik und mußte sich ohne ihren guten Rat behelfen, weil dazumal in ganz Leipzig keine einzige Kunstkritik gedruckt wurde, aber er hatte eine Gemeinde. Seine geistliche Musik ist bei seinen Lebzeiten nicht außerhalb der Mauern der Thomaskirche erklungen, aber sein Glaube sprengte das Gewölbe des Kirchendaches, vernahm des Himmels Lobgesänge und stimmte in die Harmonien der Ewigkeit ein. —

Die Gemeinde feiert Feste, das Publikum will sich amüsiren, womöglich alle Abende. Feste aber sind Hoch-Zeiten, wie unsre alte Sprache sagte, Höhen über dem platt und plan verlaufenden Alltags- und Arbeitsleben, zu denen das feiernde Volk emporstieg und eine saubere, blanke Feststimmung mitbrachte, die rechte Stimmung für eine fröhliche, gesegnete Hochzeit des schaffenden Genius mit der empfänglichen Volksseele. Die Kunst bedarf, wie alles Große, den Augenblick Überdauernde, der Sammlung, sie ist aber heutzutage eine Sache der Zerstreuung, des Amüsements geworden. Die zerstreuungsbedürftigen und zerstreuten thun's nicht, die in sich gesammelten und gefertigten Geister müssen sich sammeln in dem hohen, stillen Tempel, wo man das Getöse des Marktes nur wie dumpfes Meerestosen hört, denn daß eine Welle die andre verschlingt, hat nichts zu sagen, was man nicht ebenso gut von weitem hören könnte. Den Markt regiert Angebot und Nachfrage, aber gerade die höchsten Darbietungen der Kunst sind Neuschöpfungen, von denen vorher niemand etwas geahnt, geschweige denn danach gefragt hat.

Ist Sammlung, Verständigung, Vereinigung der Geister der Weg, um aus der immer wieder atomistisch zerfallenden Masse des Publikums lebendig zusammenhaltende Kunstgemeinden zu bilden, wie sollen diese modernen Gemeinden erwachsen? Unwiederbringlich dahin ist die Zeit, wo die Religionsgemeinden dem Künstler zuerst und zumeist Stoff und Arbeit lieferten; die Religion hat heutzutage zuviel damit zu thun, ihre Wahrheit zu erweisen, ihren wesentlichen Bestand aus

Digitized by Google

der Masse der Überlieferung, welche der geschichtlichen Kritik verfällt, auszuscheiden, als daß sie in dem Maße wie ehemals die heiter und frei die Wahrheit umspielende Kunst aufrufen könnte. Auch kann jetzt nicht mehr wie im siebzehnten Jahrhundert die Kunst im Dienste fürstlicher Pracht- und Ruhmliebe das stolze Selbstvertrauen, den ungebrochenen Mut der Königsmacht verkünden; Ludwig der Vierzehnte war als Arbeitgeber eine Macht in der Geschichte der Kunst, Ludwigs des Zweiten verunglückte Nachahmung war nur eine zwecklose Episode. Endlich auch die Weise Goethes, in dem geschlossenen Kreise eines harmonisch gestimmten Verkehrs als intimstes, edelstes Zwiegespräch der Geister die Poesie, als schönsten Schmuck des voll und glücklich ausgelebten Lebens die Kunst zu pflegen, sie kann im entfesselten Kampfe des modernen Lebens kaum noch bestehen, und bestünde sie in glücklicheren, weltabgeschiedenen Kreisen, so wäre deren Welt- und Lebensansicht eine der heutigen Welt fremde.

Alle Wege, die zu einer wahrhaft nationalen Kunst führen, helfen auch gleichzeitig dazu, Kunstgemeinden zu bilden. Die Aufgabe ist klarer als der Weg der Lösung: organisirt das Publikum, das ist dasselbe wie: bildet Gemeinden. Nun giebt es der Vereine im lieben deutschen Reiche genug, die Kunst und Literatur auf ihre Weise pflegen. Da ich deren sehr wenige kenne, will ich annehmen, daß sie ihr Ziel besser zu erreichen verstehn, als ich's sagen könnte, das Ziel, die im Publikum vorhandene Empfänglichkeit zu wecken und zu heben, die vorhandenen Fähigkeiten und Kräfte an dem geeigneten Stoffe zu üben und so dem schaffenden Geiste die Bahn zu bereiten. Die abwehrende, befreiende, das Unkraut ausrodende Arbeit der Bahnbereitung, was wir kurzweg Kritik zu nennen pflegen, könnte sachgemäß als gesprochene Kritik, als Diskussion auftreten. Die Verschiedenheit der Meinungen würde der natürliche Ausdruck verschiedner durch Stand, Bildung, Weltauffassung bedingter Kunstansichten sein, da bei mündlicher Rede und Gegenrede das Gesprochene sich nicht von der Persönlichkeit ablöst, während das lose Zeitungsblatt als ein Spiel jeden Zufallswindes in die Welt flattert. Von entscheidender Wichtigkeit aber für einen Verein, der das Können der Kunst schauen und schauen lassen will, ist es, daß nicht nur Worte gewechselt, sondern auch Thaten gesehen werden. Nach der Arbeit Feste und zum Feste Gäste — so soll es auch die Kunstgemeinde halten, denn der Weg der Kunst geht aus dem Ernst des gebundnen Lebens ins freie, heitre und aus dem engen ins weite. Man wird die hohe Bedeutsamkeit des Unternehmens der Wagnergemeinde erst dann recht würdigen, wenn man die Form der Organisation als allgemeines giltiges Vorbild faßt für die aus dem Publikum herauszugestaltende Kunstgemeinde. Man braucht gar nicht Wagnerianer zu sein, um diesem energischen, zielbewußten, zähen Organisator, dem großes wollenden und könnenden Künstler zuzugestehen: er hat als der erste und größte die Befreiung der Kunst aus den goldnen Ketten des Luxuspublikums, aus dem feilen Flitterstaate des Amüsements als öffentliche That gewagt, den Entschluß einer Organisation für den Kunstgenuß gefaßt und trotz aller widerstrebenden, zerstreuenden Elemente durchgeführt. Die vielverspotteten Worte: „wenn Sie wollen, haben wir eine Kunst" ließen sich nach unsern Darlegungen auch als Frage ans Publikum fassen: Ziehen Sie es vor als Publikum, wenn Sie ausgeklatscht haben, auseinander zu laufen, oder als Gemeinde im geistigen und verkörperlichten Verbande zu bleiben? Das Publikum zog damals vor, Wagnern zu belehren, daß es vor ihm auch schon Künstler gegeben habe; die Frage aber war nicht nach den abgeschiednen Geistern, der Größe und Herrlichkeit ihrer Leistungen, sondern nach der Gemeinschaft der lebendigen zur Pflege der lebenden Kunst.

Außerdem haben sich Festspielgenossenschaften oder Bühnenvereine verbunden zur Pflege religiöser, patriotischer Gesinnungen, oder zu modern naturalistischen, sozialistischen Experimenten. An allen diesen Vereinigungen, so sehr ihre Tendenzen auseinandergehen mögen, ist gleichmäßig das eine zu loben: sie haben nicht abgewartet, was dem Publikum angeboten und vorgesetzt würde, sondern sich selbst etwas vorgesetzt; auch sie wollten eine Kunst haben und versuchten ihr eine Stätte zu bereiten.

Wenn naturgemäß diese Vereine ihren Mitgliedern zuerst Bühnendarstellungen boten, sollte nicht der fruchtbare Keim dieser Organisationen sich erst dann recht auswachsen, wenn hierzu ein lebendiger Gedankenaustausch, ein frischer, fröhlicher Krieg der Meinungen träte und zum Kampf um die Freude an der Schönheit, die thatkräftige Lust und Liebe zur Kunst?

Die Frage: haben wir eine nationale Kunst? bedeutet nicht allein: haben wir eine Kunst für die Nation, sondern auch: haben wir eine Nation für die Kunst, eine Volksgemeinde, welche das Schaffen ihrer Künstler mit lebendiger Teilnahme fördert?

Wer im praktischen Interesse eine einigermaßen faßbare Antwort haben will, würde gut thun, nicht mit dem weitesten Kreise, dem der Nation, zu beginnen, sondern von einer kleineren, übersichtlicheren Masse auszugehen. Dann wäre etwa die Frage zu stellen: welche Fähigkeiten stecken in diesem Publikum und wie ließen sie sich in Thätigkeit versetzen? Unser Heer bildet Berufs-, aber auch Reserveoffiziere aus; so bedarf auch die Kunst, die Literatur außer den Künstlern und Schriftstellern von Profession noch einer Reserve von Männern, die im praktischen Leben stehend die auf diesem ihrem Posten errungene Lebens- und Geschäftskenntnis oder ihr Urteilen und Wissen in den Dienst der Sache stellen. Lehrstand und Literatur, die vom Staate in Amt und Würden gesetzten Sprecher und die im freien Felde der freien Künste zu Gehör und Ansehen gekommenen Wortführer, sind von rechtswegen ebenso sehr aufeinander angewiesen, wie sie thatsächlich sich zumeist verkennen. Die Folgen der Trennung sind für beide Teile empfindliche Verluste. Eine windige Literatenliteratur, das Zerrbild einer Volksliteratur erwächst dort, wo sich die alleinig und wahrhaft freien Geister nur im Dunstkreise ihrer Kameradschaften bewegen und mit dem Stolze der Ignoranz auf die in's Joch gespannte Welt herabblicken. Und andrerseits — jene geisttötende Abgötterei mit den „Klassikern", die nach Symptomen und Wirkung kürzlich in diesen Blättern treffend gezeichnet wurde, verbunden mit dem wohlfeilen Absprechen über die

Digitized by Google

noch ringenden, irrenden, weil noch lebenden Schriftsteller, — sie zeigt deutlich, daß, wer sich vor der Gegenwart verschließt, auch das lebendige Verständnis der Vergangenheit, das Fortleben der Geschichte einbüßt.

Zum Schluß einen Vergleich unsrer Frage mit einer größern, mit der Sphinx unsrer Zeit, der sozialen Frage. „Wenn man kleines mit großem vergleichen darf," sagt Horaz; gewiß darf man's, denn dazu sind Vergleiche da; das Große im verjüngten Maßstabe zu übersehen, das Kleine im Großen wiederzufinden. Ein Aufruf zur Vereinigung hat in unsrer Zeit mächtigen Wiederhall gefunden: Proletarier aller Länder vereinigt euch! Wenn das Wesentliche, Wertvolle dieser trüben, verworrenen, aber gewaltigen Bewegung die soziale Organisation der Arbeit ist, so könnte man vielleicht, um auch hierfür Zusammenhang und Verband des nationalen Lebens fruchtbar zu machen, die Fassung vorschlagen: Deutsche Arbeiter, organisirt euch aus dem Proletariat heraus, denn eine organisirte Arbeiterschaft ist kein Proletariat mehr. Ebenso ist das Ziel, das Publikum zu organisiren, identisch mit der Bildung von Gemeinden, und am Ende werden sich vielleicht auch jene beide Organisationsaufgaben als identische erweisen.

Adolf Voigt.

Rundschau.

Theater.

* Der **Schillerpreis** ist diesmal zum ersten Male Nicht-Dramatikern erteilt worden. Der Ausschuß, der über seine Verteilung die Vorschläge macht, besteht aus einem Generalintendanten, zwei Dichtern, vier Professoren, einem ehemaligen Theaterleiter und dem Direktor der Nationalgalerie — er kann bei solcher Zusammensetzung, wenn man seinen Mitgliedern auch alle Hochachtung entgegenbringt, als maßgebend durch wirklich treffende Beurteilung der bestehenden Verhältnisse kaum angesehen werden. Ginge es dem Ausschusse nicht, wie es allen in Berlin tagenden hohen Körperschaften von Geheimräten und Professoren geht, die durch allerlei Rücksichten bewußt oder unbewußt beinflußt werden — er hätte trotzdem unzweifelhaft seine Stimme auf einen Dramatiker oder doch auf deren zwei einigen können, die auch ihm als des Preises würdig erschienen wären Wollte man einmal vom Plane abweichen, so that man freilich sehr wohl daran, gerade die Männer auszuzeichnen, die man ausgezeichnet hat: Klaus Groth und Theodor Fontane.

* Die **Münchener „Shakespeare-Bühne"** hat zu einem sehr anregenden Meinungsaustausch Anlaß gegeben; er findet sich in der „Dresdner Zeitung". Zunächst brachte Ludwig Hartmann in diesem Blatt einen Aufsatz, des Inhalts etwa: „Der vereinfachte «Lear» habe am 1. Juni 1889 in München tiefer gewirkt, als es die glänzendste Ausstattung je zu Wege bringen könne. Es sei auffallend, daß Perfalls Versuch so langsam sich weiter Bahn breche, und im Interesse der Literatur sei eine Diskussion der Sache dringend zu wünschen." Darauf antwortete nun der Schauspieler Emil Drach in einer Zuschrift, die wir ihrem wesentlichen Inhalte nach wiedergeben.

„Der literarische Erfolg war an jenem 1. Juni 1889: der Gedanke des Dichters, der rein geistige Gehalt im Lear kam zu überraschender Geltung. — — Aber ist denn Kunst, und die dramatische Dichtung insbesondere, nur Nachahmung der Wirklichkeit unter dem Gesichtspunkte einer Idee? Ist denn der Stimmungsgehalt einer Tragödie, ist die Welt der Empfindungen, welche sich im gegebenen Rahmen in ihr abspiegelt, so nebensächlich? Unter allen Künsten ist die Schauspielkunst in Bethätigung als Ganzes die wirksamste, meistbegehrte, weil allverstandene Kunstart. Zum Genuß eines Gemäldes, einer Skulptur gehört eine Art Vorschule als Vorbedingung zum Verständnis; für unmusikalische Menschen ist die Musik — horribile dictu — ein unmotivirtes Geräusch oder mindestens etwas Unverständliches. Nur das Schauspiel wirkt unmittelbar klar. — Wodurch? Weil seine Statuen und Bilder leben, sprechen, empfinden, Menschen sind, ... Menschen von Dichters Gnaden — und nicht verkörperte Ideen — Menschen in der Haut und im Kleid und in der — Umgebung, die uns der Schöpfer des Werks als Prämisse zugemutet.

Sehen wir uns einmal die Genießenden der späteren Vorstellungen an, — die Illiteraten, wenn ich so sagen darf, — die gekommen sind, einen gewaltigen König und an selbstloser Liebe überreichen Vater von seiner Höhe in die Nacht des Wahnsinns und der Entbehrung herabstürzen zu sehen. Eine prächtige romantische Architektur mit Fenstern, Balkonen und teppichverhangenen Thüren nimmt den größten Teil des Gesichtsfeldes, die Vorder- und die Hauptbühne ein, unverändert durch alle Vorgänge und Schauplätze der Dichtung; ein Herrensaal, an dessen offener Rückwand die köstlichsten Gemälde aufgehängt werden oder vorüberziehen, die jeweils den vom Dichter vorgeschriebenen Ort hilfsweise versinnlichen sollen. Der Saal, die Halle, der Haupteindruck bleibt. In ihr sehen wir den hochthronenden König und den gegen Sturm und Wetter tobenden Wahnsinnigen; im selben Raum, dem nur rückwärts ein anderes Bild als Hintergrund eingehängt ist, den goldstrotzenden Herrscher und den armen verrückten Lear, in durchnäßte Fetzen gekleidet. Wo stolze Behaglichkeit geherrscht hat zu Anfang des Stückes, im gleichen Raume tobt und pfeift nun der Sturm, und grollen die Elemente. — Warum hat derselbe Mann im selben Haus, das er im Prunkmantel kurz vorher durchschritten, nun ein zerrissenes Kleid, warum statt der Krone einen Strohwisch auf dem Haupt? Diese Frage liegt so nah, sie drängt sich dem Andächtigsten auf. Und aus der durch die vielgepriesene sogenannte Einfachheit zu erweckenden Aufmerksamkeit für die Worte des Dichters wird Unaufmerksamkeit, Zerstreutheit, aus der erstrebten Harmonie .... Verstimmung, der Schäden für die Schauspielkunst als solche gar nicht zu gedenken, welche dem Spielen auf der Vorderbühne im Proszenium, also außerhalb des Rahmens u. A. m. entspringen. Denn jeder Schauspieler muß verständlich sein, wo er auch stehe.

Wollt Ihr einfach sein, dann seid es ehrlich und ganz; kehrt zurück zur altenglischen Szene mit drei

Digitized by Google

Vorhängen, die rechtwinklig den einen Bühnenraum umschließen, und zu den Zetteln: Wald, Halle, Haide, Schloß. Spielt Euren Lear und Hamlet im schwarzen Rock oder in einem durch Konvention festgestellten Idealgewand, das keiner Zeit angehört; hängt auch keine Bärte ins Gesicht, setzt Euch keine Perrücken auf und schafft zu dem «vereinfachten» Lear nicht herrliche, teure Kostüme und Waffen an. In dieser einfachsten Gestalt würde der «Geist der Dichtung» zu seiner vollsten Geltung kommen, seine — aber auch nur *seine* Wirkung wäre sicher; wie tief sie ginge bei einer Zuhörerschaft von der Gewöhnung der jetzigen, wage ich nicht zu beurteilen; aber Ihr werdet nicht zerstreuen, noch verstimmen.

Verstimmen — das ist's! Wer oft und beruflich in Berührung kommt mit den hunderttausend Nerven, die gerüstet sind zur Aufnahme Dessen, was recht und schön ist, und doch im Vorhinein mißtrauisch bereit, alles Nichtverwandte oder selbst das Nichterwartete abzustoßen; wer weiß, wie schwer es ist, einen *einheitlichen Eindruck* auf so verschieden geartete Gemüter und Intellekte zu erzielen, der wird mir Recht geben, wenn ich sage, daß die Kunst der Bühne im Einzelnen und im Ganzen jede Diskordanz vermeiden muß. Seit über zwei Jahrhunderten arbeitet ja auch das Theater mit Einsetzung all seiner Kräfte dahin, daß der Stimmungsgehalt eines Bühnenvorganges in Ton, Wort, geistigem Akzent, Rede und Gegenrede, Miene, Bewegung und Gegenbewegung, Stellungen, Licht und der bildlichen Umgebung einheitlich zur Geltung gebracht werde. Sollen wir heute diesen redlichen Schweiß verleugnen? Soll man vergessen, daß der erhabene Altmeister unserer Kunst, der von einem Throne zu uns herabgestiegen ist, um uns sein Genie nutzbar zu machen, darf man vergessen, daß der Herzog von *Meiningen* seinen tiefsten und echtesten Erfolg in der weiten Theaterwelt der Darstellung eines Stückes verdankt, in welchem drei Haupt- und vier Nebenrollen auftreten, nur drei Dekorationen von denkbarster Einfachheit gestellt werden? Oder haben diese Zuschauer am Ende des aufgeklärtesten Jahrhunderts, die in der wunderlichen Ahnfrau Grillparzers aufschauderten und bei den hinstürmend freien Stellen in Begeisterung ausbrachen, vielleicht irgendwo Massen auftreten, «schreien» oder «Bilder stellen» gesehen? oder prächtige «echte» Möbel, wallende «echte» Gewänder, «echte» glitzernde Waffen? Wie ungerecht, wie oberflächlich, wie «verstimmend» ist von Vielen über das herzogliche Theater geurteilt worden, und doch giebt es keine Bühne, wo der echte Stimmungsgehalt einer Dichtung — beim redlichsten Streben nach geistiger Prägnanz, die doch von den Individuen abhängt, -- so nach innen und im Bilde vertieft worden wäre, wie dort.

Die Frage steht nun, und der Münchener Versuch mit seinen Konsequenzen macht sie brennend: Sollen wir diese Errungenschaften aufgeben, statt daran zu lernen und sie weiterzuführen? — Man könnte ebenso gut fragen, warum Albrecht Dürer und der jüngere Holbein ihre Menschen nicht mehr in der harten und steifen Art der kölnischen Schule oder der beiden van Eyck gehalten, warum Michel Angelo seinen Skulpturen eine freiere und größere Bewegung gegeben als der gestrenge Donatello den seinen, warum Tizian seine Heiligenbilder nicht in der Eigentümlichkeit eines Perugino oder Signorelli gemalt habe. Soll denn die Kunst, statt voranzuschreiten — und namentlich in dem für sie so wichtigen Handwerksteil ihrer Leistung — zurückkehren zur alten Unbeholfenheit ihrer Ausdrucksmittel? soll in der Zeit, welche die Entwickelungstheorie ergründet und zur Anerkennung gebracht hat, gerade die Bühne auf Krebsbeinen gehen? — Freilich, wir leben in einer seltsamen Zeit, ein alexandrinischer Zug beherrscht sie ganz. Es ist wohl noch nie so viel ausgegraben worden und unter so allgemeiner Teilnahme, ja Begeisterung, wie gegenwärtig. Aber es sind tote Welten, die man ans Tageslicht gezogen hat, abgeschlossene Kulturen, die uns als Lehrmittel die wichtigsten Dienste leisten, welche aber auf das aktuelle Leben als solches keinen Einfluß haben können.

Und so meine ich auch, daß die Münchener Versuche weder auf die Bühne noch auf die Entwickelung dieser neueren dramatischen Literatur einwirken werden. Unsere Dichter brauchen die vereinfachte Bühne nicht. Mögen sie sich bequemen, den Anforderungen des modernen Theaters sich unterzuordnen. Die großen Tragiker der Antike, so beschränkt in der Auswahl der darstellbaren Stoffe und also darauf angewiesen, die gleichen Zyklen der heimischen Legende, unter sich verschiedenartig, zu bearbeiten, haben niemals daran gedacht, die Einheiten, insbesondere die hier in Betracht kommende Einheit des Ortes, zu überschreiten; und mit nicht minderer Fülle der Veränderlichkeit im inneren dramatischen Bau haben die Klassiker der Franzosen ihre tragischen Stoffe traktirt. Ist es nicht ein Zeichen der Unfähigkeit, der für uns Deutsche so charakteristischen Verachtung der Handwerksregeln in der Kunst, wenn ein Dichter nicht im Stande ist, den von seinem schaffenden Geist empfangenen und innerlich geschauten Stoff auch äußerlich in die unserer Bühne angemessene Form zu bringen? Ist in fünf Aufzügen, ohne Verwandlung, nicht Alles zu sagen? Siehe Emilia Galotti.

Auf Shakespeare brauchen wir bei Ablehnung des Münchener Versuches nicht zu verzichten; wir könnten's auch gar nicht. Er wird bei verständiger pietätvoller Kürzung auch ferner seine herrliche Pflicht thun. Daß keine Bearbeitungen im Sinne der Dingelstedtschen Willkürlichkeit am Wintermärchen nötig sind, hat uns wieder bahnbrechend der Herzog von Meiningen gelehrt, der diese Wunderblume der Dichtung in ihrer Frische und Ursprünglichkeit geboten hat, ohne sich schulmeisterlich über die geographische, mythologische und einige andere Unwissenheit des «Märchen»-Sängers zu entsetzen."

Auf diese Ausführungen antwortet nun *Ludwig Hartmann* u. A. das Folgende:

„«Der literarische Erfolg am 1. Juni 1889 in München war: Der reingeistige Gehalt, der Gedanke des Dichters im Lear, kam zu überraschender Geltung.» Ja — das ist ja dasselbe, was wir behauptet hatten, und eigentlich macht dieses wichtige Zugeständnis Drachs eine Diskussion über den *Wert* der Perfallbühne hinfällig. Fortan wäre nur über die Opportunität zu streiten, über technische Möglichkeiten oder über Nebendinge. Indes -- so weit sind wir noch nicht. Drach macht nach obigem Zugeständnissatze

Digitized by Google

eine Einschränkung, indem er fortfährt: «Ist denn die Kunst und die dramatische Dichtung insbesondere nur Nachahmung der Wirklichkeit unter dem Gesichtspunkte einer Idee? Ist denn der Stimmungsgehalt einer Tragödie .... so nebensächlich?» Wenn wir Herrn Drach recht verstehn, nimmt er neben dem «reingeistigen Gedanken des Dichters» (siehe oben) einen Stimmungsgehalt an, der also von den Kostümen, Kulissen, Waffen usw. abhängen würde, die man auf der Bühne anwenden würde. Diese Zweiteilung von Gehalt und Stimmung bestreiten wir. Der geistige Gehalt verbreitet *ohne* technische Hülfsmittel «Stimmung». Aber geben wir die Trennung einmal zu und knüpfen an einen dritten Satz Drachs an: «Die Wirkung des Schauspiels ist stark und klar (mehr als bei andern Künsten), weil die Statuen und Bilder (der Bühne) sprechen, empfinden ... weil nicht verkörperte Ideen, sondern Menschen vor uns stehen, in der Haut und im Kleid und in der Umgebung, die uns der Dichter des Werkes als Prämisse zumutet.» Unmöglich kann man diesem Satze beipflichten. Shakespeare, der uns gemeinsam als der oberste Dramatiker der nachgriechischen Epoche erscheint, hat *nicht* «Haut und Kleid und Umgebung» (der Bühnenfiguren) als Prämisse seiner Wirkungen aufgestellt. Denn, wäre es der Fall, wirkte mithin die treueste Wirklichkeit am stärksten, dann wäre die Meiningensche Schauspielkunst unbedingt die größte. Sie ist bedingt die größte, wenn Maß in der Kopie der Wirklichkeit gehalten wird, der Herr Herzog seine wunderbare Regie führt (mit einem Szepter ist gut Regie führen) und wenn — gute Schauspieler mitthun. Das Alles in Harmonie nimmt Teil an der Wirkung des Ganzen. Aber als Prinzip bleibt der Satz: Im Theater wirkt nicht der Rock, der antike Stuhl, die echte Waffe, sondern der Geist des Dichters und die Phantasie des Zuschauers.

Ein so hochbegabter, ausgezeichnet gebildeter Künstler wie Drach bestreitet das wohl nicht ernstlich. Zuletzt aber ruft er doch: «Wollt Ihr einfach sein, dann seid es ehrlich und ganz; kehrt zurück zur altenglischen Szene mit ihren drei Vorhängen, die rechtwinklich den einen Bühnenraum umschließen, und zu den Zetteln: Wald, Halle, Haide, Schloß. Spielt Euren Lear und Hamlet im schwarzen Rock oder in einem durch Konvention festgestellten Idealgewand, das keiner Zeit angehört; hängt auch keine Bärte ins Gesicht, setzt Euch keine Perrücken auf und schafft zu dem «vereinfachten» Lear nicht herrliche, teure Kostüme und Waffen an. In dieser einfachsten Gestalt würde der «Geist der Dichtung» zu seiner vollsten Geltung kommen.» Nun — diese Übertreibung ist nicht so schlimm. Besser, wir spielen Shakespeare in Idealgewändern ohne Kulissen und ohne Bärte, als wir machen aus den großen, ernsten, ethischen Dramen — *Opern*. In die Oper gehört das sinnliche Requisit. In das Drama gehört die Wirkung des Gedankens. *Ein wenig* muß die Umgebung stimmen. Schon das Schauspielhaus selbst soll ja «ein Kunsttempel» sein, kein gewöhnlicher Bau. Daß man ohne Bärte spielen solle, ist im Ernst wohl noch Niemand eingefallen. Der Bart ist als Symbol des Männlichen, der Kraft, wenn er jung, der Würde, wenn er weiß ist, mehr als ein Requisit. Zwischen dem Gebrauch eines Bartes und der Vorstellung der Meiningischen Stuart mit echtem Londoner Galgenholz und den wirklichen Waffen jener Zeit liegt eine Welt. Die Technik und das Requisit, die Umgebung, das Gewand sollen gar keinen Selbstzweck haben, sondern nur die Phantasie des Zuschauers leise unterstützen. Zu viel Unterstützung wird die Phantasie lahm machen. Und von der Phantasie, nicht von den leiblichen Augen, hängt die Wirkung des Bühnenspiels ab. Die Shakespearebühne in München wendet sich an die Phantasie des Menschen — das Victoriatheater in Berlin an das Auge, die äußeren Sinne. Das sind die Extreme.

Was heißt: «die Wirklichkeit im Theater?» Ist das nicht eine falsche Prämisse? Ist denn der Mann dort oben, der den Othello spielt, wirklich der Othello? oder ist es nicht viel mehr Herr Karl Porth? Wenn aber schon der Othello selbst nicht *wirklich* ist, sondern nur fingirt wird — warum soll denn die Umgebung «wirklich» sein, nicht blos flüchtig skizzirt? Erstickt Othello die Desdemona wirklich? oder thut er nicht nur so? Und wenn Fiesco-Barnay von Muley-Friedmann s. Z. mit dem Dolch geritzt wurde — sprang da wirkliches Blut heraus, oder *that* Fiesco nur so, als wäre er verwundet?

Man kann ruhig sagen: Jedermann betritt das Theater bei klarem Wissen, daß Nichts wirklich ist. Soll er dennoch die Eindrücke der Wirklichkeit haben, so muß er sich in seine Wirklichkeit versenken. Mit geschlossenen Augen glaubt man Alles. Und wenn man die Leidenschaften, die Lyrik, die Grundsätze auf der Bühne voll in sich aufnehmen will, dann muß nicht ein Komödiant «in Haut und Haar und Kleid und Umgebung» zu uns sprechen, in der Meinung, uns weiß zu machen, er sei Caligula oder Julius Cäsar, weil er deren Rock trägt, sondern *der Geist des Dichters* oder Historikers oder Psychologen soll zu uns sprechen, von der Umgebung nur so weit unterstützt, daß unsere Phantasie nicht gestört wird. Wenn auf der Bühne Lykurg ein Terzerol abschösse, oder Antigone in Reifrock und dänischen Handschuhen herumginge, so störte das die Täuschung, oder vielmehr die Produktivität unsrer Phantasie. Aber daraus folgt nicht, daß Wallensteins Monolog nur dann erschüttern könnte, wenn er im stilvollen Egererzimmer gesprochen wird. Die Prämisse des Dichters ist nicht die möglichste Ausführung der Wirklichkeit, sondern die diskrete Andeutung.

Dieser Unterschied zwischen Schaustück und Oper einerseits und dem Gedankenspiel des großen Dramas anderseits ist mehr und mehr verwischt worden. Der Luxus ruinirt finanziell die Theater, und was schlimmer ist, er unterbindet die Fähigkeit unserer Phantasie. *Wir* sollen uns etwas vorstellen, nicht aber *uns* soll man etwas vorstellen wollen. In uns liegt das geistige Empfängnisvermögen, und die Ausstattung lenkt dieses ab.

Das waren die Gesichtspunkte bei dem Experiment mit der Münchner Shakespearebühne. Herr von Perfall hält keineswegs die moderne Bühne für etwas zu Beseitigendes. Wir wissen aus seinem eignen Munde, daß er den geistigen Gehalt des Dramas großen Stiles loslösen wollte von der Verballhornung mittelst Ausstattung und Szenenwechsels. Herr Drach

Digitized by Google

selbst sagt, der reingeistige Gehalt des Lear kam zu überraschender Geltung. Somit sind wir ja nicht Gegner. Es ist sogar fraglich, ob wir Gegner werden müßten, wenn wir die Grenze jener Stücke ziehen sollten, die ausstattungslos gegeben werden können. Daß das Gedankendrama — um dies Wort einmal zu versuchen — andere Wege gehen muß, um den Kampf mit der Oper durchhalten zu können, steht fest. Herr Drach tritt mit schöner Wärme für den Herzog von Meiningen ein. Aber dessen ausgezeichnete Truppe scheiterte ja eben an den Kosten der Ausstattung, die unser gesamtes ernstes Schauspiel zu zerstören droht.

Die moderne Bühne für Oper, Ballet, Schaustück; die vereinfachte, — unseretwegen vereinfachteste — Bühne nach Münchens Vorgang für das Gedankendrama. Daß das Publikum bildsam folgt, lehrt eine Theaterwoche in München unumstößlich. Man sitzt staunend in den «Feen» von Lautenschläger und R. Wagner, schüttelt den Kopf über die Flugmaschinen in Kallidasas Märchendrama, — und dann setzt man sich vor die einfache Rampe der Shakespearebühne und läßt, wie Herr Drach, gleich uns, konstatirt, die tiefe Weisheit, «den rein geistigen Gehalt im Lear zu überraschender Geltung» kommen. Ist diese Flexibilität der Phantasie möglich, so müssen wir Nutzen davon ziehen, indem wir kosten- und mühelos, und unzerschnitten, die erhebenden Dramen der Klassiker aus dem modernen Theater in die Sphäre des Geistes retten."

Musik.

* **Peter Cornelius'** „Cid" in München — man darf von dieser Vorstellung als von einem musikalischen Ereignisse sprechen. Hören wir zunächst Oskar Merz: „Die Erstaufführung der zweiten Oper des vor nun bald siebzehn Jahren verstorbenen Dichters und Musikers Cornelius hat sich nicht nur zu einem großen, äußeren Erfolge gestaltet, sie bedeutet vielmehr ein glänzendes Zeugnis gleicherweise für das seit den einstigen Weimarer Aufführungen des «Cid» mächtig vorgeschrittene technische und geistige Vermögen der reproduktiv thätigen musikalisch-dramatischen Künstler, wie für die gesteigerte Aufnahmefähigkeit des heutigen deutschen kunstsinnigen Publikums den Schöpfungen des neuen, großen Stiles gegenüber. Was vor sechsundzwanzig Jahren, da jene wenigen Aufführungen des hochpoetischen Werkes auf besonderen Wunsch einer fürstlichen Persönlichkeit zu Stande gekommen waren, mühselig erstrebt und wie aus einem innerlich fremden Gebiete herüber gezwungen nur dürftig erreicht worden, somit begreiflicherweise auch nur von einem Erfolge problematischen Wertes begleitet sein konnte, es zeigt sich heute, Dank der mächtigen Entfaltung des Verständnisses für die musikalischen Ausdrucksmittel, die infolge der rüstigen Arbeit des letzten Vierteljahrhunderts stattgefunden hat, in der Wiedergabe von natürlichem Leben erfüllt, gleichsam als reife Frucht dieser großen Entwickelungsperiode der musikalisch-dramatischen Kunst, als ein Werk wie für die Gegenwart geschrieben. Cornelius war eben seiner Zeit mit Riesenschritten vorausgeeilt. Mit dem «Cid» hat er ein Werk von einheitlicher Form, voll grandioser, dichterischer und musikalischer Schönheiten, von durchaus edler Gesamtstimmung hingestellt. Tiefe und Vornehmheit der Empfindung sind die Grundzüge. Reichtum der Gedanken und Größe des Ausdruckes bedingen die dichterischen wie die musikalischen Formen. Aber die Mittel, die Cornelius zur Ausführung der von ihm vorgezeichneten künstlerischen Absicht vorgeschwebt hatten, fand er zu seiner Zeit noch nicht vor. Was sein Werk statt ihrer damals zu seiner Verwirklichung vorhanden sah, waren Fähigkeiten, die zu ganz anders gearteten Zwecken eine Ausbildung erfahren hatten, zu den Bedürfnissen der Repertoire-Oper der fünfziger Jahre. Seither hat sich nun, wenn es auch Einzelne immer noch nicht begreifen wollen, Vieles und Wichtiges geändert. Insbesondere sind hier in München Künstler wie Publikum seit jener Zeit mit den Erscheinungen der neuen, musikalisch-dramatischen Kunst in innige Beziehung getreten, die sich im Laufe der Jahre immer noch fester gestaltet hat. Und so sind denn hier dem Kunstwerke des Frühgeschiedenen bei seinem gestrigen Wiedererscheinen im Rahmen unseres Musikwesens bis auf wenige Ausnahmen Verhältnisse entgegengekommen, die in schöner Weise dazu befähigen, den erhabenen Standpunkt zu verstehen und zu teilen, den einst der unter uns dahinschreitende reichbegabte Neu-Schöpfer und -Sänger der Sage vom «Cid» eingenommen hat.

Wie in der Dichtung, so ist in der Musik des «Cid» ein seltener Grad von hoheitsvollem Charakter der Empfindungs- und Ausdrucksweise erreicht und durchaus gewahrt. In der musikalischen Empfindung zeigt sich der Komponist vollkommen selbständig. Man sagt, er schritt auf Wagnerschen Bahnen. Gewiß, aber er schritt sie nicht nach ihm, sondern neben ihm. Denn zur Zeit der Komposition des «Cid» war der «Tristan» noch nicht aufgeführt, der «Ring des Nibelungen» noch nicht vollendet, waren die «Meistersinger» nicht geschrieben. «Lohengrin» war das letzte gewesen, was die damalige Kunstwelt von Fortschrittlichem erlebt hatte. Auf den mit jenem Werke gewonnenen Boden hatte sich Cornelius allerdings gestellt, insbesondere auch hinsichtlich der Instrumentation. Von hier aus baute er weiter in seiner Weise. Und seine Weise war gut und eigenartig, wenn auch nicht von dem gewaltigen Zuge des großen Dramatikers Wagner erfüllt, so doch die echt künstlerische Weise eines besonders Begnadeten im Reiche der Tonkunst.

Die gewaltigste Größe dramatischer Wirkung wohnt dem zweiten Aufzug inne. Aber ebenfalls der erste, wie der dritte Aufzug bringen große, tiefgehende Wirkungen hervor, wie denn überhaupt der Gang der Handlung eine ununterbrochene innere Entwickelung bezeichnet: die Wandlung der Gefühle in Chimenens Brust. Was in dieser vom ersten Betreten des Schauplatzes inmitten ihres Trauergefolges zur Klage vor dem König bis zum seligen Versinken in Ruy Diaz' Armen vor sich geht, das ist der Inhalt des Dramas, ein ergreifendes psychologisches Erlebnis hehrer Art, das der verständnis- und empfindungsvolle Zuschauer in der eigenen Brust miterlebt. Daß es der Corneliusschen Schöpfung bei so ausgezeichneter Wiedergabe gegeben ist, dies Gefühl zur mächtigen, weithin bewegenden Flamme auflodern zu lassen und im Feuer reiner Kunst geläutert zum Bewußtsein zu bringen, das hat die gestrige Aufführung laut verkündet." (M. N. N.)

Nicht ganz im gleichen Sinne spricht sich Ludwig Hartmann aus. „Gönnt man," so schreibt er in der „Dr. Z.", „Herrn von Perfall die stürmische Aufnahme der Oper als etwas, das durch Gesinnung und Leistung vollauf verdient war, so darf man sich doch nicht täuschen und auf einen Erfolg rechnen, der jenem des Barbiers gliche. Wohl ist die Musik herrlich. Die innere Wahrheit Cornelius', seine Vornehmheit, seine Selbständigkeit und doch auch die warme Empfindung neben aller meisterhaften polyphonen Arbeit machen große Eindrücke. Aber es sind mehr Eindrücke als Eindruck. Ganz vergessen, was uns umgiebt, also ganz be-

Digitized by Google

herrscht werden vom Genius des Komponisten können wir nur einmal im Werke, in der großen Liebesszene des Cid mit Chimene im zweiten Akt. Da ist alles geschmolzen, glühend, keine Schlacke mehr und man darf dieses gewaltige Tonstück in dem Sinne, wie Dr. Pudor von «gesunder Musik» spricht, neben Wagners «nervösen» Liebestaumel in Tristan und Isolde ebenbürtig stellen und dabei verwundert festsetzen: daß Cornelius nicht im geringsten in Wagners Gleisen wandelt. Eher treten vorbildlich Berlioz, Bach, Beethoven zu Tage, die drei großen B, und allenfalls noch Liszt. Aber Wagner (man denke an 1864!), der damals in allen jungen Herzen kreiste, geht leer aus. Nicht einmal auf die Instrumentation — die kein Meisterwerk ist — hat der Lohengrin eingewirkt. Eine staunenswerte Willenskraft und Eigenart.

Auch in der Zerdehnung der Formen hat Cornelius weder Wagners noch Liszts Theoreme sich angeeignet. Einigemale kommt es zu förmlichen Zwiegesängen, und die herrlichen Chöre sind eine Hauptzier der Oper. Sie sind, wie auch das Liebesduo und die zweimalige Trauermusik, eng und streng gegliedert, genau symmetrisch, so daß aus diesen Gründen nicht das Werk unter dem Anathem gegen die Zukunftsmusik (jetzt Gegenwartsmusik) hätte leiden dürfen. Die Harmonik der Oper ist voller Geist, die Melodik, stets aus dem Wortakzent rhythmisirt, weniger einschmeichelnd und weichlich, als vielmehr edel und stilgroß. Bachischer Ernst, gepaart mit reichem modernen Geiste."

* An **Hans Sommers** Bühnenspiel „Loreley" „nach einer Dichtung von G. Gurski", das in Braunschweig zuerst aufgeführt wurde, wird der Text getadelt. „Sommer redet die Wagnersche Tonsprache, wie wir sie aus den Werken von «Tristan» ab kennen gelernt haben", schreibt Leßmann darüber in seiner „A. M.-Z.", „und in hervorragender Weise ist er in den Geist dieser Sprache eingedrungen; allein ein Musiker, der im Stile Rich. Wagners komponiren will, darf doch in erster Linie nicht die Grundlage übersehen, auf der Wagner geschaffen hat: das Drama. Wagner hat den blutlosen Schemen der alten Oper den Laufpaß gegeben: seine Personen handeln und empfinden nicht mit Rücksicht auf den Komponisten und den Maschinenmeister, sondern unter der Gewalt dramatischer und psychologischer Notwendigkeit; die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks bei Wagner setzt die äußere und innere Wahrscheinlichkeit der Vorgänge voraus. Und an dieser Wahrscheinlichkeit fehlt es den Personen und den Vorgängen in der Sommerschen «Loreley»." Hinsichtlich der Musik heißt es dann: „Gewiß, Wagner lugt an allen Ecken und Enden aus der Partitur heraus, an «Tristan» und «Meistersinger» wird man auf Schritt und Tritt erinnert, doch aber nicht nur durch bloße Nachahmung und durch melodische Anklänge. Sommers musikalische Natur hat sich auf dem Boden des Wagnerschen Kunstwerkes entwickelt, sein ganzes musikalisches Denken und Empfinden wandelt ebenso in den Fußtapfen des Meisters wie seine Ausdrucksweise." Hören wir auch hier noch unsern Mitarbeiter L. Hartmann: „Daß ein Lyriker vom Schlage Sommers von der Sage sich hat bestechen lassen, deren dramatische Unklarheit ihm, dem Neuling, entging, ist begreiflich. Seine Musik hat indes just die malende Kraft bewiesen, das Unlogische mindestens zu verklären. Man kann Sommer vorwerfen, daß der angewandte Partiturapparat etwas zu schwer für die Romantik der Szene gearbeitet hat, denn die Götterdämmerung kennt nicht größeren Aufwand von Instrumenten und namentlich nicht nervöser fortspinnende harmonische seltsame Folgen, die an die Erha-Akkorde mahnen. Man kann überhaupt Sommer, wie den meisten neu Schaffenden, vorwerfen: sie atmen Wagnersche Luft. Aber, wie Dr. Reimann in der «Allgem. Mus. Ztg.» frug, «sollen wir, um nicht in Wagner zu verfallen, etwa Lortzing nachmachen?» Getränkt in dem Meistersinger-, Rheingold- und Tristanstil ist zweidrittel der Loreley. Das sind einige Chöre und die Orchestermalerei, und alle Rezitative, oder richtiger Deklamationsstellen. Hier sind die Zäsuren nicht den alten Formteilungen gemäß, sondern «unendliche Melodie». Noch nicht so genau klug durchdacht und durchsichtig wie bei Wagner ist die Orchestration; aber doch hervorragend talentvoll. — Was aber ganz unwagnerisch ist, das ist das Halbdutzend köstlicher Lieder meist der Loreley, das Liebesduo im zweiten Akt, der entzückende Tanzchor und die Nixengesänge. Diese naive Volkstümlichkeit der leichtfließenden melodischen Erfindung, von zartester, geistvoller, aber nicht etwa aufdrängend gelehrter Begleitung gehoben, ist dem Autor original und stempelt sein dabei hoch vornehmes Werk zu einem wirklich bedeutenden — gleichviel, welchen Weg es machen wird." (Dr. Z.)

Bildende Künste.

* Unter der Überschrift **„Die Aufgaben der graphischen Künste"** hat Anton Springer der Festschrift der Kgl. Kunstakademie und Kunstgewerbeschule zu Leipzig einen vortrefflichen Aufsatz beigegeben. Springer sieht im Aufkommen der mechanischen Vervielfältigungsweisen keinen Anlaß, den graphischen Künsten ein Grablied zu singen: eine Einschränkung werde ihre Thätigkeit selbstverständlich erfahren, eine Verkümmerung nicht, denn gerade das werde ihrer Arbeit erhalten bleiben, was deren künstlerisch beste Leistungen verlange. Allein der Lithographie scheint nach Springer ein langsames Verwelken zu drohen, weil sie keinen besonderen Charakter, weil sie stets eine allzu große Gefügigkeit gegenüber den verschiedenen Kunstweisen gezeigt habe. Der Kupferstich geht nur da zurück, wo er, halbmechanisch, in möglichster Genauigkeit seine Hauptaufgabe sucht — „jene Stecher aber, die die technische Leistung von der künstlerischen Schöpfung nicht trennen, mit ihrer ganzen Persönlichkeit für das Werk einstehen, den Grabstichel, ebenso wie der Maler den Pinsel, als das unmittelbare Werkzeug der Phantasie führen," haben zur Klage keinen Grund. Weil sich bei ihr die Trennung der erfindenden und ausführenden Hand am wenigsten festhalten lasse, deshalb blühe auch vor allen Schwesterkünsten die Radirung.

„Ziehen wir die Summe unserer Betrachtungen, so ergiebt sich wohl eine starke Verminderung des Massengebrauchs der Kupferstiche und Holzstiche. In allen Fällen, in welchen es nur auf die äußere Wahrheit der Wiedergabe ankommt, bei didaktischen Zwecken, oder wenn es gilt, die Erinnerung an ein Werk der Kunst, der Natur festzuhalten, dürfte das photomechanische Kunstverfahren den Sieg davon tragen. Dagegen erscheint ihre Wirksamkeit noch immer gesichert, wenn der Kupferstecher und Holzschneider von seinen Mitteln einen künstlerischen Gebrauch macht, wenn er Temperament zeigt, seine persönliche Auffassung durchschimmern läßt. Solche auserwählte Naturen werden nicht einfach verdrängt und vernichtet. Sie behaupten ihren Platz. Auf der andern Seite ist aber freilich an ein Zurückdrängen des photomechanischen Druckverfahrens nicht zu denken. Im Gegenteil müssen wir einen erweiterten Thätigkeitskreis, ein noch stärkeres Wachstum von der Zukunft erwarten. Die Künstler-

Digitized by Google

welt muß mit den neuen Weisen der Reproduktion rechnen. Kann sie es?

Vielfach herrscht die Meinung, daß es dem Künstler schließlich gleichgültig sein kann, in welcher Weise, ob durch die Hand oder durch die Maschine seine Werke vervielfältigt werden. Noch verbreiteter ist die Ansicht, daß sich auf mechanischem Wege überhaupt keine künstlerische Wirkung erzielen läßt. Die Fortschritte der Technik sind ebenso viele Rückschritte der wahren Kunst. Der Sieg der technischen Waffen hat die Niederlage des künstlerischen Schaffens, den Untergang des Idealismus, den Triumph des Materialismus zur Folge. Diese Behauptung, welche man förmlich zu einem feststehenden Grundsatze erhoben hat, wird aber durch die Erfahrung arg Lügen gestraft. Ist nicht durch die Erfindung der Drehscheibe, der Legirung und des Gusses der Metalle ein großer technischer Fortschritt geschaffen worden, und hat derselbe etwa die Fortschritte des künstlerischen Sinnes gehemmt? Knüpft sich nicht vielmehr, soweit wir in der Geschichte zurückblicken können, regelmäßig an technische Fortschritte die künstlerische Entwickelung? Wir geben zu, daß die technische Wissenschaft zunächst nicht künstlerische Zwecke verfolgt, sondern ihren eigenen Zielen nachgeht. Sie ist aber nicht feindselig, nicht einmal spröde gegen die künstlerischen Formen. Die Tubularbridge, welche England mit Wales verbindet, war ein Triumph des technischen Könnens, aber von einer ganz entsetzlichen Häßlichkeit oder sagen wir lieber von roher Formlosigkeit. Vergleicht man mit ihr die späteren, nach den gleichen, nur verbesserten Grundsätzen errichteten Brücken, so entdeckt man freudig ihre Annäherung an gefälligere Formen, einen Anklang an das Kunstreiche. So hegen wir auch zu dem photomechanischen Druckverfahren das Vertrauen, daß es sich nicht gegen das künstlerische Element eigensinnig sperren werde, wenn Künstler es versuchen sollten, ihm ein solches aufzuprägen. Darauf kommt es an. Wenn gegenwärtig noch vielfach zwischen dem künstlerischen Schaffen und dem photomechanischen Verfahren das Verhältnis vollkommener Gleichgiltigkeit waltet, so ist eine friedliche Annäherung in künftigen Zeiten keineswegs ausgeschlossen. Die Künstler werden prüfen, wie sie ihre Thätigkeit dem eigentümlichen Wesen der neuen Reproduktionsweise anzupassen haben, auf dasselbe Rücksicht nehmen, oder wie der volkstümliche Ausdruck lautet, für das photomechanische Verfahren unmittelbar komponiren.

Auch hier tritt uns eine Erinnerung hoffnungsreich zur Seite. Als die ersten Holzschnitte ihre Wanderung nach Kirchweihen und Märkten antraten, so plump in den Linien, so roh in der Zeichnung, da gab es wohl wenige, welche ihnen eine künstlerische Wirkung zutrauten. Abseits von der Künstlerwelt bahnten sie sich Anfangs den Weg. Da kam der Zeitpunkt, in welchem die Maler den Wert der Holzschnitte für die freie Wiedergabe und die weite Verbreitung ihrer Zeichnung erkannten. Sie studirten die Natur des Holzschnittes, nahmen auf sie bei dem Entwurf der Zeichnungen Rücksicht, erzogen die Holzschneider und gewannen auf diese Art ein wahrhaft künstlerisches Mittel der Reproduktion.

Man darf von dem photomechanischen Druckverfahren eine ähnliche Entwickelung erwarten, daß es sich künstlerischen Wirkungen nicht entziehen wird, wenn einmal Künstler es in unmittelbare Mitleidenschaft zu ziehen versuchen. Es soll nicht allein als wohlfeiler Ersatz für den Holzschnitt und Kupferstich gelten, die Natur der letzteren mit mehr oder weniger Glück nachahmen, sondern auch ein selbständiges Feld der Thätigkeit aufsuchen. Den Technikern und Künstlern legen wir die Frage vor, ob durch das photomechanische Druckverfahren sich nicht Wirkungen erzielen lassen, welche nur ihm eigentümlich sind oder doch mit der größten Leichtigkeit und Vollendung durch dasselbe verkörpert werden können. Wird diese Frage, wie wir glauben und hoffen, bejaht, so verwandelt sich auch das bisher spröde Verhältnis zwischen beiden Mächten in ein eng befreundetes. Von beiden Seiten muß ein Entgegenkommen versucht werden. Der Künstler muß das Wesen des photomechanischen Verfahrens kennen lernen und diesem bereits bei seinen Entwürfen Aufmerksamkeit zuwenden, seine Stärke benutzen, seinen Schwächen aus dem Wege gehen; der Techniker aber muß sich bemühen, das tote, starre Element im mechanischen Verfahren auf den kleinsten Teil einzuschränken.

Einen Gewinn dürften vielleicht die Künstler schon in naher Zeit einheimsen. Bei der Gefügigkeit des neuen technischen Verfahrens und dem weiten Gebiete seiner Wirksamkeit empfängt ihre erfinderische Kraft eine mächtige Anregung. Wir berühren hier einen wunden Punkt in unserem Kunstleben. Zahlreiche Künstlerkreise werden von der bittern Empfindung erregt, daß sie auf unsicherem Boden, auf einem schwankenden Grunde sich bewegen. Die überlieferten Gegenstände der Darstellung befriedigen nicht, die bisher übliche Auffassung der Natur genügt nicht mehr. Man will den Bann der Tradition gewaltsam sprengen, sucht mit fieberhafter Unruhe nach einem neuen Inhalt oder nach neuen malerischen Formen. Dem Konventionellen wird der Krieg erklärt. Darüber vergißt man nur zu oft eine ewige Wahrheit: Jedes echte Kunstwerk birgt etwas von der Natur des Märchens in sich. Es setzt sich über die gewöhnlichen Bedingungen des Daseins hinaus. Man nennt oft konventionell, was in Wahrheit einen tiefen poetischen Kern bildet. Doch hier ist nicht der Ort, heute auch nicht die passende Zeit, zu erörtern, wieviel des Berechtigten, wieviel des Krankhaften in dem Suchen nach Neuem in den monumentalen Künsten liege. Daß aber namentlich im Kreise der ornamentalen Kunst eine Auffrischung wünschenswert sei, wer wollte das bestreiten? Man hat bei der Betrachtung des modernen Ornamentes nur zu häufig den Eindruck, als ob die ornamentale Phantasie schon völlig erschöpft am Boden liege. Es kehren immer dieselben Motive besonders aus der Naturwelt wieder, es wird die gleiche Linienführung, die gleiche Formenbildung wiederholt. Die Tradition herrscht hier fast unbeschränkt. Und doch würde gerade auf diesem Gebiete eine schöpferische Phantasie nicht blos kühne, sondern auch gute Thaten vollführen. Man muß nur mit dem Vorurteil brechen, als ob durch die Wahl eines bestimmten Stiles auch schon der Verwendung von Naturvorbildern eine feste und überdies enge Schranke gesetzt würde. Man sündigt allerdings gegen die Stilreinheit nicht, wenn man stets nur die hergebrachten

Digitized by Google

Ornamente wiederholt. Man wird aber langweilig. Der gotische Stil gönnt scheinbar der Pflanzenornamentik die geringste Freiheit. Die alten Steinmetzen kümmerten sich aber wenig um abstrakte Regeln und ließen die reiche Flora, welche sie zu Füßen der Dome erblickten, fröhlichen Herzens in Stein wieder auferstehen. Ob wir das von den modernen Ornamentisten auch behaupten können? Seit einem Jahrhundert hat die europäische Pflanzenwelt eine ungeahnte Bereicherung gewonnen. In der Ornamentenwelt sucht man vergeblich den Einfluß dieser neuen Flora.

Die größte Zaghaftigkeit, die stärkste Scheu vor jeder Neuerung offenbart die Buchausstattung. In den Initialen, in den Vignetten begrüßen wir regelmäßig alte Bekannte. Sind wir wirklich an der Grenze unseres Könnens angekommen? Nach zwei Richtungen hin ahnen wir eine entwickelungsfähige Änderung. Dem Charakter unserer Kunst würde es besser entsprechen, wenn auch die Buchillustration farbiger aufträte und sich dem Texte enger anschlösse. Bisher waltete der schroffe Gegensatz von Schwarz und Weiß vor und erschienen die Illustrationen, die Vignetten und Vollbilder von dem Texte scharf geschieden. Selbstverständlich soll bei der Forderung eines farbigen Charakters der Buchausstattung nicht der gangbare Farbendruck empfohlen werden. Derselbe gebraucht viel zu starke Töne, erscheint als ein nachträglicher Überzug der Zeichnung mit dicker Farbe. Dadurch trennt sich, von anderen Mängeln abgesehen, die Illustration zu sehr von dem Texte ab. Wir verlangen im Gegenteil den Eindruck, als ob der Künstler die Illustration gerade für die Stelle des Blattes, welche sie einnimmt, erfunden hätte, als ob wir den Künstler selbst bei der Arbeit sähen, wie er mit leichter Hand, nicht als strenger Maler, sondern als Illustrator den Pinsel führt, in Farben gleichsam zeichnet. In der Weise wie Aquarellbilder, leicht getuscht, flüssig gefärbt, eher an die Skizze, als an ein mühsam ausgeführtes Bild erinnernd, denken wir uns die neuen Illustrationen hergestellt, und dafür die Mittel des photomechanischen Druckverfahrens in Anspruch genommen. Daß wir keinem Hirngespinste nachgehen, dafür berufen wir uns zunächst auf Dürers Vorbild. Seine Randzeichnungen zu dem Gebetbuche Kaiser Maximilians sind nach einer Seite die freiesten Improvisationen, nach der anderen Seite die an den Text auf das innigste sich anschmiegenden Illustrationen, welche sich aus der vergangenen Kunst erhalten haben. Dabei diese Leichtigkeit der Zeichnung, diese Fülle neuer Formgedanken, bei scheinbarer Flüchtigkeit diese feste Sicherheit der Feder! Dürers Beispiel fand keine nennenswerte Nachahmung. Die graphischen Künste seiner Zeit schlugen eine andere, man möchte sagen spießbürgerlich gröbere Richtung ein und verhielten sich gegen die skizzenhafte aber geistvolle Illustration spröde. So blieb es künftigen Jahrhunderten vorbehalten, an Dürers Beispiel anzuknüpfen.

Wir lenken sodann die Aufmerksamkeit auf einzelne trefflich gelungene französische Illustrationsproben, welche in Wirklichkeit das leisten, was wir als die Hoffnung und den Wunsch der Kunstfreunde in dürftige Worte kleiden konnten. Gewählt aber wurden diese Beispiele, um zu zeigen, daß keineswegs ein Anlaß zu schlimmsten Befürchtungen, zu einer Verzweiflungsklage vorliege, die künstlerische Thätigkeit auch in der Gegenwart lohnende Aufgaben fördere, gerade der Anschluß an das photomechanische Verfahren der Phantasie neue Anregungen zuzuführen im Stande sei. Es ist ein müßiges Gerede, daß der Künstler fortan zum Handwerker herabsinken müsse. Legt er die Hände nicht selbst mutlos träge in den Schoß, hört er nicht auf zu kämpfen und zu ringen, so braucht er nicht zu verzagen. Bleiben wird eine Scheidung zwischen dem wahren Künstler und dem bloßen Handwerker. Diese bestand bereits in alten Zeiten und wird niemals aufgehoben werden. Nicht minder thöricht ist die Meinung, als ob im Bereiche der graphischen Künste die Erziehung von nun an auf ganz andere Grundlagen müsse gestellt werden. Die künstlerische Erziehung bleibt nach wie vor die richtige Grundlage eines gedeihlichen Wirkens, schon um ein festes Gegengewicht gegen die bloße technische Geschicklichkeit zu schaffen. Ihre Notwendigkeit wird um so heller leuchten, je großartiger sich die technischen Fortschritte in Zukunft gestalten werden. Ungeahnt reiche und mannigfaltige, dabei leichte und bequeme Mittel werden der Phantasie zur Verkörperung ihrer Gebilde dargeboten. Sie können nur ausgenutzt werden, wenn die Phantasie richtig geschult, der Formensinn unaufhörlich geübt und entwickelt, also die künstlerische Kraft genährt wird."

* Zu dem Schauspiel eines „Wettstreites" zwischen **Berlin und München,** wie es sich in gewisser Beziehung durch die beiden großen Ausstellungen dieses Sommers vor der Welt entfalten wird, hat Perfall in der „Köln. Z." einen kennenswerten Aufsatz veröffentlicht.

„Vielfach ist die Meinung verbreitet, es handle sich darum, München die in den letzten Jahren erworbene Oberherrschaft im deutschen Kunstleben zu entreißen. Davon kann aber ernsthafterweise nicht die Rede sein. Diese Oberherrschaft wird nicht mit einer und nicht mit mehrern Ausstellungen München entrissen. Höchstens kann man durch solche Unternehmungen das Ausstellungsmonopol Münchens durchbrechen. Dies ist aber eine ganz andere Frage als diejenige der künstlerischen Oberherrschaft, die vor allem auf der künstlerischen Leistungskraft beruht. Grade weil diese in Berlin noch über Gebühr schwach ist, wurde die internationale Ausstellung unternommen. Jene Anschauungen, die der Kunstberichterstatter der Kölnischen Zeitung seit mehreren Jahren über die Berliner Kunst vertreten hat, kamen dabei zum maßgebenden Ausdruck. Man ging von dem Gedanken aus, daß das Hauptübel in Berlin in dem gänzlichen Mangel eines klaren Kunstgeschmackes des Berliner Publikums zu suchen sei, welches ohne jede Ahnung von fremder Kunst sich nur an den Schall berühmter Namen hänge, daneben der niedrigsten Verkaufsware Bewunderung zolle und alle jüngern Talente und deren Bestrebungen vernachlässige, ja, zum Teil geradezu verlache. Die Kenntnis der fremden Leistungen, so hoffte man, werde den engen Horizont der Berliner erweitern und eine Klärung des Urteils wenigstens vorbereiten, ohne welche kein Heil für die Kunst in Berlin zu erhoffen sei.

Digitized by Google

In diesen Voraussetzungen ist es auch begründet, daß die Berliner Kunst selbst in der Ausstellung durchaus nicht die Rolle einer zum Kampf herausfordernden siegbewußten Heldin spielen wird. Berlin wird vielmehr, um den Ausländern gegenüber die Ehren der deutschen Kunst wahren zu können, der Hülfe Düsseldorfs, Karlsruhes und namentlich Münchens bedürfen, welch letzteres mit der Beschickung Berlins bei der gleichzeitigen eignen Ausstellung eine kühne Kraftprobe unternimmt. Da muß nun zur rechten Zeit vor einer bösen Wahrscheinlichkeit gewarnt werden.

Es ist nach dem Gesagten zu erwarten, daß man angesichts der ausländischen Kunst in Berlin sich doch recht arm fühlt, daß etwas wie ein Katzenjammer über die Berliner Kunstkreise kommt. Diese Kur ist ja der pädagogische Zweck der Ausstellung. Da ist aber gleichzeitig zu befürchten, daß man in Berlin die eigne Not mit dem Allgemeinbegriff «deutsche Kunst» zu bemänteln sucht, d. h. die schiefe Stellung der Berliner Schule dem Auslande gegenüber zu einer solchen der deutschen stempelt und Klagen über die mangelnde künstlerische Kraft Deutschlands, vielleicht mit politischen Verbrämungen, anstimmt, die gerechtermaßen doch nur für Berlin allein gelten können.

Was die Entscheidung über die deutsche Kunst angeht, so wird diese auch heuer mehr in München als in Berlin zu suchen sein. Für den Kunstfreund ernstern Gepräges handelt es sich bei der Beobachtung von Ausstellungen nicht bloß um Gefallen oder Nichtgefallen, sondern ganz wesentlich um die Kulturthatsache, welche Wege der künstlerische Geist geht. Da ist nun München, wie seit Jahren, ganz besonders gegenwärtig, allen deutschen Kunstplätzen voraus. Fast gleichen Schritt mit Paris haltend, hat es für Deutschland, wie vor Jahren für den Naturalismus, so voriges Jahr das Zeichen des Übergangs zur Romantik gegeben, und in diesem Jahre wird es sich entscheiden, ob und in welcher Gestalt sich dieser romantische Zug verbreitet hat oder ob gewisse moderne Pariser Manieren eines Figurenstimmungsbildes dort Boden gewonnen haben. Die Münchener werden das Neueste ihrer Arbeiten für ihre Ausstellung behalten und nach Berlin vorzugsweise Werke der vorigen Jahresausstellungen schicken, jedenfalls aber den neuen Typus ihrer Kunst an Ort und Stelle am stärksten zum Ausdruck bringen. Es wird also nach wie vor die wichtige Frage nach dem neuesten Geist in der deutschen Kunst, nach dem modernsten Ausdruck künstlerischen Denkens durchaus in München entschieden werden. So wird es auch für absehbare Zeit bleiben.

Durch die Veranstaltung glänzender Ausstellungen allein kann man allenfalls aus Berlin einen kräftigen Handelsplatz für fremde Kunstwerke machen, aber eine geistige Führerschaft, einen bestimmenden Einfluß auf die künftige Entwicklung ist nur auf Grund der schöpferischen Kraft einer Schule möglich. Hierzu soll die Ausstellung denn auch die Keime legen, sie soll einen Wendepunkt nicht der deutschen, wohl aber der berlinischen Kunst bedeuten. Wir halten die Aussichten hierzu für günstig, obwohl die grundsätzlichen Schwierigkeiten, die einem blühenden Kunstleben in Berlin entgegenstehen, nicht unterschätzt werden dürfen. Sie sind nicht, wie man schon behauptet hat, darin begründet, daß die Berliner Kunst immer vorwiegend eine höfisch akademische gewesen ist. Auch in München ging die Kunst vom Mäzenatentum Ludwigs I. aus. Aber sie fand schon auf der ersten Stufe ihrer Entwicklung einen besonders heilbringenden Boden. Der zopfige bairische Adel und die hochmütige Bureaukratie wollten damals von den nach München einwandernden Künstlern nichts wissen. Diese waren darüber nicht gekränkt, denn sie fanden, was sie vor allem brauchten, die reiche Anregung der künstlerischen Empfindung, die Freiheit der Bewegung in dem Anschluß an die behaglich gutmütigen, lebensfrohen Volkskreise. München war in jener Zeit der durchaus eigenartige Typus einer Bauernmetropole, der Hauptstadt eines Bauernstaates, und dieses Bauerntum strotzte von charakteristischer Eigenart, von buntem Wesen im Äußern und in den Sitten. Die Bauernmalerei, hat sie auch mancherlei Auswüchse gezeitigt, ist doch die starke Quelle gewesen, aus welcher die Münchener Kunst sich immer wieder frische Lebenskraft geholt hat. Sie war es auch ganz wesentlich, welche das ursprünglich wohl künstlerisch empfängliche, aber ganz und gar nicht künstlerisch geschulte Münchener Publikum zu der jetzigen, ziemlich weit gereiften unmittelbaren Kunstempfindung erzogen hat. Die Münchener Bevölkerung schimpft zwar gelegentlich über die «Bauernschädel», hat aber heute noch einen den Eingeborenen meist gar nicht klar bewußten, aber dennoch auf mannigfaltige Weise zum Ausdruck gelangenden Gemütsdrang, der ihm bäuerliches Leben, bäuerliche Sitten lieb macht, die seine im Stadtleben verödende Phantasie immer wieder beleben. Die Bauernmalerei hat nun auch das Publikum früh daran gewöhnt, in der Kunst die Spiegelung der Lebenswirklichkeit in Ernst und Humor zu erkennen. Neben dieser volkstümlichen Grundlage hatte die Entwicklung der historischen Kunst ein besonderes Gepräge, sobald sie einmal die klassizistisch-akademische Richtung überwunden hatte. Die historische Kunst Münchens stellte sich, wie Pilotys Thätigkeit vor allem beweist, alsbald stofflich auf einen breiten, nicht einmal an Deutschland, geschweige denn etwa nur an Baiern gebundenen Boden, sie umspannte die Weltgeschichte, indem sie eben nur den malerisch wirksamen Stoff suchte, außerhalb der Kunst liegenden Zwecke aber, von wenigen Ausnahmen abgesehen, völlig beiseite setzte. Und immer wieder suchte auch sie, bald in dieser, bald in jener Weise, Fühlung mit dem volkstümlichen Zuge zu gewinnen. So entwickelte sich in neuerer Zeit aus dieser Hinneigung der Historie zum Volkstümlichen die besondere Eigenart der religiösen Malerei, welche München schon seit Jahren ein besonderes Gepräge verliehen hat und die in neuerer Zeit als mystisch-phantastische Strömung zu den hervorragendsten Kennzeichen der Münchener Schule gehört. Diese Entwicklung war aber nur möglich auf Grund von Anregungen, welche der das ganze bairische Volksleben durchdringende Katholizismus auf die künstlerische Phantasie übte.

Diese kurze Skizze der Münchener Kunstentwicklung zeigt uns schon deutlich genug, daß an der Isar Quellen Strömungen vorhanden sein müssen, die in Berlin nicht nur fehlen, sondern sich auch nicht künstlerisch dorthin verpflanzen lassen. Eine norddeutsche

Digitized by Google

Bauernmalerei als Stütze der künstlerischen Kraft ist in Berlin für jeden, der nur eine blasse Ahnung von dem ausgeprägt hauptstädtischen Wesen des Berliners hat, undenkbar. Ebenso undenkbar ist in Berlin eine Entwicklung aus der religiösen Malerei angesichts der Übermacht des der Religion ganz fremd gewordenen Rationalismus. Aber auch einer Erweiterung des historischen Stoffgebiets scheinen sich in der Denkweise der Berliner Hindernisse entgegenzustellen. Vergleiche mit Paris würden noch mehr als diejenigen mit München ergeben, daß die Berliner Kunst in ihren stofflichen Anregungen einer großen Beschränkung unterliegt, daß ihr wichtige Quellen verschlossen bleiben. Allein dieser Mangel bedeutet nur vermehrte Schwierigkeiten der Entwicklung, aber keineswegs, wie man schon behauptet hat, dauernde Hindernisse, welche der bildenden Kunst durch die ganze Lebens- und Denkweise Norddeutschlands erwachsen sollen. Berlin wird eben an der Stelle seines bisherigen halt- und planlosen Eklektizismus eine ausgeprägte Sonderart als norddeutsche Schule entwickeln müssen, die, dem Umfange des Stoffgebiets nach, gegen Paris und München beschränkt, bei ernster technischer Durchbildung doch von der größten künstlerischen Bedeutung werden kann, denn die ernste technische Durchbildung wird auch die geistige Vertiefung bringen. Da tritt uns nun aber eine neue und zwar die wichtigste Frage entgegen.

In Berlin verändert sich sichtlich immer mehr der ganze Charakter des öffentlichen Lebens, aber augenblicklich sind die Überlieferungen der königlich preußischen Haupt- und Residenzstadt doch noch maßgebend. Der Stil der Berliner Gesellschaft ist prunkvoller geworden und auch innerhalb des Salons freier, beweglicher. Aber der Grundpfeiler des geistigen Lebens steht noch im — Salon. Die häusliche Geselligkeit der alten norddeutschen Gewöhnung ist Ausgangs- und Endpunkt des ganzen Lebens der bessern Stände. Das hat mancherlei Vorzüge vor der süddeutschen Art einer Geselligkeit im Kaffeehause und auf dem Sommerkeller. Aber für den Künstler grade ist diese Lebensart ein tiefer Schaden, ja, Gift. Auch der Münchener Künstler steht dem feinern Salonleben nicht fern, wie man in Norddeutschland wohl meint, aber es ist für ihn eine zufällige Nebensächlichkeit, die in seinem Leben gar keine Rolle spielt, sein Künstlerdasein durchaus nicht beeinflußt. Ebenso fällt es dem Pariser Künstler nicht ein, seinen eigentlichen Lebensinhalt außerhalb der Werkstatt und des regen Verkehrs und Geistesaustausches mit Zunftgenossen zu suchen. Er ist im Salon immer nur der Gast aus fremdem Lande, der seine Heimat anderswo hat. In beiden Kunststädten denkt daher niemand daran, sich für Kunstwerke zu begeistern oder sie zu übersehen, je nachdem der Künstler ein guter Bekannter aus geselligen Kreisen oder ein persönlich Fremder ist. In Berlin aber spielen die gesellschaftliche Stellung eines Künstlers, seine Familienbeziehungen und Gönnerschaften eine unheilvoll große Rolle. Es giebt dort typische Figuren, die ihre große Beliebtheit wesentlich ihrem Frack verdanken. Sie sind angenehme Plauderer, gute Anekdotenerzähler, geben als «Künstler» dem Salon der Hausfrau vorzügliche Staffage, machen den Damen den Hof unter pikanten Bedingungen einer gewissen Freiheit, die man ja bei einem «Künstler» hinter dem Fächer kichernd dulden kann. Einzelne derselben entwickeln die Virtuosität eines echten Reklamevirtuosen in der Ausschlachtung solcher Frackerfolge. Die «Gesellschaft» aber, die kunstsinnigen Damen voran, bewundern in der Ausstellung das Werk ihres Bratenlieblings, von einem Salon zum andern geht die Frage: «Wie gefällt Ihnen das neueste Bild des N. N.?» Man lobt, man kritisirt, man spielt den Künstler des eigenen Salons gegen den der Freundin aus usw. Das Werk des Künstlers, der nicht «vorgestellt» ist, hat aber überhaupt kein ernstliches Interesse, ja, selbst bei in Berlin ausstellenden Münchener Künstlern sind eigentlich nur die Werke derjenigen «interessant», deren Atelier man gelegentlich der Sommerreise besucht hat.

In diesen Zuständen, die leider auch in der öffentlichen Kritik nachklingen, liegt die Ursache des Stillstandes, des schlaffen Wesens der Berliner Kunst, die Ursache, warum es in Berlin jungen Künstlern so schwer wird, durchzudringen, während in München sich das Augenmerk vor allem auf die Jugend richtet und fast jede Ausstellung einen neuen «Namen» in die Welt bringt. Je mehr aber Berlin in den breitern Charakter einer Weltstadt sich einlebt und dabei immer mehr grade die freiern Lebensformen des süddeutsch-österreichischen Wesens aufnimmt und eigenartig zu glänzenden, reichern Sitten verarbeitet, desto mehr wird man dazu kommen, in der Kunst das «Werk» zu sehen, das unpersönlich seinen Erfolg dem wesenlosen Fluidum verdankt, das aus der Empfindung der Tausende, die es beschauen, sich zum öffentlichen Urteil gestaltet und jenen Überrest altberlinischer Salonschöngeisterei nicht mehr mit einem wahrhaftigen Kunstleben verwechseln. Dann werden die von allen Gönnerschaften freien Berliner Künstler nicht mehr ihre Laufbahn der Art verdanken, wie sie sich beim Abendessen verhalten, sondern der Art, wie sie malen können. Die Ausstellung wird entscheiden, ob Berlin schon so weit ist, diese Entwicklung des Kunstlebens sofort anzubahnen. Wir glauben es."

Aus der Bücherei.

Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. Herausgegeben von Herman Grimm. Große Ausgabe. Berlin, Wilhelm Hertz. — Ist es für einen, der sich als Sprecher von Angehörigen des jüngeren Geschlechtes giebt, leider jetzt nicht überflüssig, seine Freude am Werke der Brüder Grimm zu betonen, so darf der „Kunstwart" doch wohl darauf verzichten, dies durch so und so viel Sätze zu thun. Fast eine Anmaßung würde er seinerseits darin sehen, dieses Buch noch „loben" zu wollen, dem jeder Deutsche von Phantasie, Herz und gesundem Verstand so vieles verdankt, selbst wenn er es, so wie es als Sammelwerk ist, gar nicht kennt. Uns bleibt der einfache Hinweis, daß die große Ausgabe der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen jetzt in einem trefflich ausgestatteten soliden Bande für vier Mark zu kaufen ist.

Ein Goethe-Strauss. Jugendgedichte Goethes nach der Handschrift des Dichters von 1788, biographisch erläutert von Robert Keil. Mit Illustrationen. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. — In gewissem Sinne „poetische Bilder aus Goethes Jugendzeit", zu denen die Jugendgedichte die Unterschriften hergeben. Was Keil in diesen Erläuterungen zu zwanzig Gedichten bietet, ist im Titel deutlich genug gesagt, der Nachdruck liegt auf dem „biographisch" der Erläuterungen, die also nicht nach gebräuchlicher Weise unmittelbar ästhetische Erläuterungen sein wollen. So gewiß aber das Lied als Ausdruck eines Innenlebens auch ästhetisch feiner beurteilt

Digitized by Google

und in manchen Zügen gar erst voll gewürdigt werden kann, wenn der Seelengrund, dem es entwuchs, uns vertraut ist, so gewiß sind diese biographischen Erläuterungen wesentlich auch für die Aesthetik. Keil hat mit seinem sehr anmutigen Buche den Lesern und Leserinnen ein Bild der begnadeten Jugend unseres größten Begnadeten gegeben, ein Bild, dem wir wünschen, es möge zum Vorteile der Freude an deutscher Lyrik von recht vielen betrachtet werden.

Die Königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig. Festschrift und amtlicher Bericht, verfaßt und erstattet vom Direktor der Akademie und Schule, Geh. Hofrat Prof. Dr. Ludwig Nieper. Den äußeren Charakter dieser Festschrift, die zur Feier der Übersiedelung der Anstalt in ihr neues Heim herausgegeben wurde, bestimmte der Wunsch, ein Vorbild moderner Buchausstattung zu bieten — entsprechend dem Zwecke der Leipziger Kunstakademie und Kunstgewerbeschule: „Pflege der graphischen Künste nach Maßgabe des in Leipzig hervorragend blühenden Buchgewerbes." Die Direktion stellt sich — unsers Erachtens mit vollem Rechte — den Modebestrebungen entgegen, die in der Aufhebung jeder stimmungsvollen Einheit zwischen Lettern, ornamentalem Schmuck und Illustration das „Feine" und „Moderne" sehen; sie ließ also ihre Festschrift auf das Gewählteste herstellen, so daß sie auch jenen Ausführungen über Bücherausstattung entspricht, die Jakob von Falke s. Z. im „Kunstwart" gab. Auf das Wesen der Mediaeval-Antiqua, die als Festschrift angenommen war, wurde denn die gesamte Ausstattung gestimmt, und so ward sie, was sie werden sollte, mustergiltig für in Antiqua gedruckte Prachtwerke teuerster Art. Es ist nicht unsere Aufgabe, den in vielen Beziehungen sehr interessanten Text zu besprechen, noch auch die reiche Zahl von Kunstblättern, die, von Schülern hergestellt, für die Leistungen der Anstalt zeugen. Von der beigegebenen bedeutungsvollen Abhandlung Anton Springers über die Aufgabe der graphischen Künste in der Gegenwart dagegen vernehmen unsere Leser an anderer Stelle dieses Blattes.

*

Auf verschiedenen Ausstellungen hat sich in letzter Zeit ein junger Künstler, **Otto Greiner** in München, die Beachtung derjenigen Leute erworben, die es lieben, mit einigem Spürgeist nach den Keimen neuen Schaffens zu suchen. Schon die Technik seiner Schwarzkunst-Blätter war zudem sehr interessant; es handelte sich um Zeichnungen auf Stein, die oft den Wirkungen der Radirung überraschend nahe kamen, hatte auch der Künstler seiner Technik in einigen Fällen entschieden zu viel zugemutet. Dem Lichterspiele in einem sonndurchschienenen Laubengange z. B. war sie nicht gewachsen, und auch jene Eigenschaft Greiners konnte hier die volle Wirkung nicht erzeugen, die gerade an diesem Blatte überraschend hervortrat: seine schlagend wahre Kennzeichnung der Natur durch die Linie, seine Meisterschaft im Zeichnen. Dem Inhalt nach sind die Greinerschen Bilder mannigfaltig: ganz realistische Bildnisskizzen, landschaftliche Freilichtstudien, unabhängige Kompositionen, unter den letzteren z. B. Faune und ein sehr kraftvolle Phantasie bezeugendes „Höllenstück". Die Freude an dem zu einem allgemeineren Gute zu machen, was das Wesentliche im Kunstgenuß ist, sind, wie ich glaube, die graphischen Künste besonders dann befähigt, wenn es ihnen gelingt, Originalschöpfungen unmittelbar ins Volk einzuführen, und in je höherem Maße, je ursprünglicher noch der erste Hauch des Schaffens um die Blätter weht. Deshalb machen wir auch auf die Greinerschen mit Freude aufmerksam.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Theater. (Alte u. neue Schauspielkunst) Mauthner, Mag. 15. — (Das Theater der Sozialdemokraten) Mauthner, Mag. 16. — (Münchner Shakespeare-Bühne) Drach, Dr. Z. 74 und Hartmann, ebd. 77.

Verkehr.

*** Die jüngstdeutsche Zeitschrift **„Die Moderne"**, die in Berlin im Jannar dieses Jahres auftauchte und wenn sie mittlerweile nicht gestorben ist, noch heute lebt, hat zu ihren Redakteuren Leute von Humor. Durch einen Zufall kam mir ihr fünftes Heft in die Hand — wie erschrak ich, als ich darin las: „Herrn Ferdinand Avenarius, Dresden, (Redaktion des Kunstwart). Mit der folgenden, Ihre Redaktionsführung charakterisirenden Einleitung: „Die Moderne" heißt eine neue Zeitschrift, und über „die Moderne" schreibt darin Heinrich Hart den ersten Aufsatz, der in „einer vorläufigen Betrachtung" doch, scheint es, das Programm eines jungen Schriftstellergeschlechts andeuten soll. Wir schreiben keine kritischen Randglossen dazu, sondern legen ihn einfach zu den Zeit-Akten, die unsere Rundschau ja zu sammeln hat» drucken Sie uns einen sieben Spalten (d. s. ein und dreiviertel Kunstwart-Seiten) langen Artikel nach. Das ist doch ein starkes Stücklein, Herr Avenarius! Auch wir wollen keine kritischen Randglossen zu demselben schreiben. Das Geringste an literarischem Anstand ist doch, daß man ein Blatt, wenn man es in solcher Weise ausschreibt, auch mit steckbrieflich genauen Angaben schmäht, oder — ganz totschweigt. Das (was?) ist auch überdies das Klügere!"

Ich bedaure dem immerhin ungewöhnlichen Wunsch der Herren von der „Moderne" nach einem genaueren Steckbriefe nicht eher entsprochen zu haben. Nur daß der betreffende Aufsatz der erste in der neuen Zeitschrift „Die Moderne" sei, habe ich angegeben — gewiß, ich hätte hinzufügen müssen, daß dieser erste Aufsatz der ganzen Zeitschrift auch in deren erstem Hefte und zwar, wie nicht zu vermuten, auf dessen ersten Seiten stand. Es war auch Unrecht von mir, daß ich nicht angab, die Zeitschrift „Die Moderne" sei unter ihrem Namen durch sämtliche Buchhandlungen zu beziehen; indeß, daß dies bei allen anderen Zeitungen auch der Fall ist, entschuldigt vielleicht diese Ungenauigkeit in etwas. Dunkel aber ist mir die weitere Rede. Den Aufsatz von H. Hart (welcher Schriftsteller mit der Redaktion der „Moderne" nichts mehr zu thun hat) habe ich aus den angegebenen Gründen abgedruckt. Wollen mir die Herren den Vorwurf widerrechtlichen Nachdrucks machen? So unbewandert im Preßgesetz sind sie kaum. Oder den literarisch unanständigen Nachdrucks? Dann mögen sie sich erkundigen, ob die im „Kunstwart" meist zitirten Schriftsteller die Wiedergabe ihrer Sätze ungern sehen. Oder den, daß ich mein Blatt zu bequem fülle? Sie müssen wohl selbst wissen, wie ohne jeden Vergleich schwieriger und mühsamer es ist, mehr denn zweihundert Zeitschriften usw. auf charakteristische Äußerungen hin durchzuprüfen, um diese neben den eignen und denen der Mitarbeiter den Lesern zu unterbreiten, als einfach die „Eingänge" so und so vieler Gleichgesinnter zu sichten — es hat seine guten Gründe, weshalb der „Kunstwart" bis heute das einzige Sammelwerk seiner Art geblieben ist. Oder wollen sie mir den Vorwurf der „Ausbeuterei" machen? Dann darf ich wohl fragen, wie viel höhere Honorare die „Moderne" ihren Lesern zahlt, als der „Kunstwart", der den Nachdruck auch seiner umfangreichsten Leitaufsätze mit dem größten Vergnügen aller Welt frei giebt. Allerdings, er ist der Ansicht, die ich irrtümlich auch bei den Herren von der „Moderne" voraussetzte: das Wichtigste sei, daß von möglichst viel Hörenden gehört werde, was Hörenswertes gesprochen wird.

Ich bitte die Herren Leser des „Kunstwarts" um Verzeihung für diese kleine öffentliche Unterredung zwischen den Herren Leo Berg, Joh. G. Sallis und mir. Wirklich, man muß über solche Herren dann und wann ein Wort sprechen, — der Gerechtigkeit wegen, denn es könnte ihnen sonst doch vielleicht da und dort das Schlimmste geschehen, was Humoristen widerfahren kann: daß man sie ernst nimmt. Wie wenig das angebracht wäre, mag zum fröhlichen Schlusse noch etwas höchst Drolliges beweisen — der Angriff war nur ein Scherz. Man bedenke einmal: was diese kleinen Schelme als „das Geringste an literarischem Anstand" bezeichnen, das bezeichnen sie nur zum Spaße so — denn als das „Geringste an literarischem Anstand" erscheint ja gewiß auch ihnen, daß man z. B. einen an „Herrn Ferdinand Avenarius in Dresden" gerichteten Angriff auf die Ehre des Genannten diesem Ferdinand Avenarius in Dresden nun auch mitteilt, damit er antworten könne. Weder Herr Leo Berg, noch Herr Joh. G. Sallis, noch ihr Verleger hat mir aber das offene Briefchen an mich zugesandt: durch nichts, wie gesagt, als durch einen Zufall, erfuhr ich überhaupt von ihm, jetzt erst, lange Zeit nach dem Erscheinen jenes Heftes. Es ist also klar, daß es sich den Herren nur um einen Scherz handelte, — denn andernfalls müßte man sie ja für feige halten. F. Av.

Inhalt: Organisation des Publikums. Von Adolf Voigt. Rundschau. Theater. Der Schillerpreis. Die Münchener Shakespeare-Bühne. Musik. Peter Cornelius' „Cid". Hans Sommers „Loreley". Bildende Künste. Die Aufgaben der graphischen Künste. Berlin und München. Aus der Bücherei. Zeitungsschau. Verkehr.

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts" zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden" zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart", der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M. 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Praktische Winke für Schriftsteller.

Von Heinrich Keiter. 3. Aufl. 48 S. 60 Pf.

Kurz und vollständig giebt das Büchlein Aufklärung über die Anfertigung der Handschrift, die Anmerkungen, den Satz, Titel, Inhaltsverzeichnisse, Verkehr mit Verleger und Zeitungen, Honorarverhältnisse, die Korrektur etc. etc.

Zu beziehen durch jede Buchhandlg., sowie geg. Einsendung von 63 Pf. in beliebig. Marken vom Verfasser.

Regensburg.

Redakteur Heinrich Keiter.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger in Stuttgart.

Soeben erschien:

Grundzüge einer Philosophie der Tracht

(mit besonderer Berücksichtigung der Negertrachten)
von
Dr. phil. Heinrich Schurtz.
Mit 10 in den Text abgedruckten Abbildungen.
8°. 146 Seiten. Preis geheftet M. 3.60.
Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

Mörike

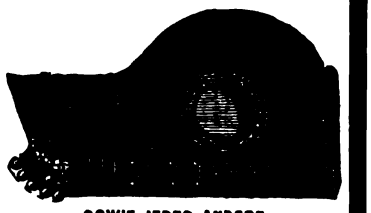
ges. Schriften.
4 elegante
Leinwandbde., neue Ausstattung
M. 20.—
I Gedichte. Idylle v. Bodensee. II Erzählungen (Hutzelmännlein. Mozart a.d Reise n. Prag). III/IV Maler Nolten 2 Bde.
Jeder Band gebd. M. 5.—
Storm u. Th. Mommsen sagen: „Vielleicht ist darin das höchste geleistet, was überall der Kunst erreichbar ist." (Storm's Briefw. m. M.)
G. J. Göschen'scher Verlag, Stuttgart.

Neu. Wandteller, Platten z. Zeichnen, Malen, Graviren. Grav. f. Kinder z. Nachzieh. **Max Walter, Coburg.**

Man verlange Preisliste über

PHOTO-

GRAPHISCHE APPARATE UND BEDARFSARTIKEL
Ludw. Schaller, Stuttgart
Prämiirt: Heidelberg, Stuttgart, Brüssel.



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Güttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorrätig. Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Soeben erschien bei **Hermann Grüning** in **Hamburg** und ist durch alle Buchhandlungen zu haben:

Johannes Wedde.

Biographie nebst Auszügen aus s. Briefen, Dichtungen u. Prosaschriften. Die letzteren aus d. Krönerschen Prachtwerke: Küstenfahrten: Hamburg. Flußabwärts. Hadeln u. Wursten. Die Lüneburger Haide. Außerdem: Fürst Bismarcks Waldreich in Niedersachsen: 196 S. 8., holzfreies, starkes Papier. Schwabacher Lettern. Mit 2 Porträts. Eleg. geh. 1 M. 20 Pf., eleg. geb. 1 M. 80 Pf.

Ein Buch von reichstem, wertvollstem Inhalt u. nicht minder von sorgfältigster, gediegenster Ausstattung. Trotzdem sehr billig.

Kupferstiche u. Holzschnitte.

Sammlung von ca. 3500 Blatt,
alle Schulen und Jahrhunderte umfassend (darunter viele Dürer, Rembrandt, Waterloo, Ostade),
wird en bloc zu verkaufen gesucht.
B. Seligsberg, Antiquariats-Buchhandlg., Bayreuth.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:

Gedichte

von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieferg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Pro Band **50** Pfennig. **Geheftet.**

Engelhorns Allgemeine ROMANBIBLIOTHEK

Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.
Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.
Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.
Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. **Gebunden.**

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Digitized by Google

KEIM'SCHE

W. MUGLER
MÜNCHEN.

MINERAL-
FARBEN für
Wandmalerei
u. Anstrich.

Wetterbeständig.

Preislisten gratis.

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. M. 3.—.

— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.

— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.

— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.

— Morgenröte. M. 7.50.

— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.

Für Interessenten gratis:

Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.

Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig.

PÄDAGOGISCHE
MUSIKSCHULE
v. Wera von Mertschinsky
Dresden, Struvestr. 15p.

Unterricht in Klavier, Violine, Violoncello, Chor- u. Sologesang, Musikgeschichte, Harmonie- und Kompositionslehre, Ensemblespiel.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Jede Dame ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6, M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M 25 u. M 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Emil Wünsche
Fabrik photogr. Apparate
DRESDEN Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

Protectorin J. K. h. Grossherzogin Luise von Baden.
Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.

Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. E. Dochn, Dresden, Königstr. 11, III.

Ferd. Hillmann Söhne.
Inh. Ed. Gelpke,
Dresden, Prager Straße 38,
empfehlen
Rahmen
in jeder Stilart u. Ausführung. **Alte Bilder** werden gewissenhaft renovirt u. staubfrei wieder gerahmt. Fabrikation von Spiegeln u. feinen Holzwaren für **Zimmerdekorationen.**
Neu-Vergoldungen in solidester Ausführung.

Die Kinder
von
Wohldorf
von
Ferdinand Avenarius.

Preis geh. 2 M., eleg. geb. 2 M. 50 Pf.

Deutsche Presse (Max Koch): „Einfachheit und Wahrheit schufen hier ein dichterisches Kunstwerk, das noch gerührte Leser finden wird, wenn auch die gepriesensten modernen Nachahmungen Heines ihren prickelnden Reiz verloren haben. Avenarius' Dichtung und der Beifall, den sie findet, kann geradezu als ein Maßstab angesehen werden, wie weit der verbildete Geschmack des Publikums noch dem Eindrucke einfacher Schönheit zugänglich ist."

Verlag von Ls. Ehlermann in Dresden.

Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 21.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit
„Anschütz' Phot. Moment-Apparat"
(pat. i. all. Ländern).
Aufnahmen wie nebenstehende machen.

Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.

Verkauf für
Berlin bei
O. Anschütz,
Berlin W.
Charlottenstr. 59, I.

Daselbst:
Verkauf sämmtl. Fabrikate von
C. P. Goerz.
Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat" für alle Länder:
Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.
Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.
Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

PHOTOGRAPHIE.
Alle photogr. Apparate
für Künstler, Techniker und Amateure in reichster Auswahl. *Moment-Hand-Apparate* in 13 Arten von M. 25.— bis M. 300.—. ☞ Grösstes Lager von Trocken-Platten, Utensilien und Chemikalien zur Photographie. — Neue, reich illustr. Preisliste mit vielen erprobten Vorschriften gegen M. —.50 franko.
Alb. Glock & Cie., Karlsruhe i. B.
Gegründet 1861.

Aetherische Harz-Oel-Farben

H. SCHMINCKE & Co.

Die Mussinifarben
übertreffen jede andere Oelfarbe an Klarheit und Leuchtkraft.

DÜSSELDORF

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

REINE
CUBA-CIGARREN
betreffend.
Marke: Ultra mar 1888
Panetelas,
die aus **Westindien (Matanzas) aus 1888er Ernte** stammen, werden in Original-Kästchen mit **45 Stück Inhalt** zum Preise von **2 M. 97 Pf.** (1000 = 66 M.) franko gegen franko **abgegeben.** Partien verzollt franko und frei Verpackungskosten mit 66 M. pro 1000 Stück, unverzollt ab Hamburg 1000 Stück mit 14 Dollars berechnet nach Massgabe des jeweiligen Berliner Kurses.

Den Verschleiss vermittelt Bergdirektor A. Ziegenspeck, **Altenburg i. S.**

Digitized by Google

Das Kunstgewerbe

Illustrirte Halbmonatsschau.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius.

Ihre Mitarbeit haben bisher bethätigt oder zugesagt u. A.: Dr. H. E. von Berlepsch, München; Georg Böttticher, Leipzig; Hofrat Dr. Jakob von Falke, Direktor des k. k. Museums für Kunst und Industrie, Wien; Aemil Fendler, k. Direktorialassistent am Kunstgewerbemuseum, Berlin; Fedor Flinzer, Inspektor des städtischen Zeichenunterrichts, Leipzig; Hofrat Professor E. Graff, Direktor der k. Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums, Dresden; Dr. Cornelius Gurlitt, Architekt, Charlottenburg; Dr. Georg Hirth, München; Professor Richard Hofmann, Direktor der kunstgewerblichen Fachzeichenschule, Plauen i. V.; Professor Dr. J. Janitsch, Direktor des Schlesischen Museums, Breslau; Professor Karl Krumbholz, Groß-Schönau; Professor M. Meurer, Berlin; Dr. Ludwig Pietsch, Berlin; Geheimrat Prof. Dr. Franz Reuleaux, Berlin; Oberregierungsrat Dr. W. von Seidlitz, Dresden; Regierungsbaumeister Hans Schliepmann, Berlin; Dr. Paul Schumann, Dresden; Dr. Georg Voß, Berlin.

„Das Kunstgewerbe" erscheint reich illustrirt zum Preise von

1 Mark vierteljährlich.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten (Nummer in der Zeitungsliste: Deutsches Reich 3429a; Bayern 1690a, Österreich 1545a), unmittelbar unter Kreuzband ohne Portoberechnung nur bei Jahresabonnement (4 M.) — Probehefte unentgeltlich — vom

Kunstwart-Verlag, Geschäftsstelle des „Kunstgewerbes", **Dresden-A.**

Unter dem Allerhöchsten Protectorate J. Maj. d. Kaiserin u. Königin Friedrich.

INTERNATIONALE
KUNST-AUSSTELLUNG
BERLIN
1891.

1. Mai bis 15. September.

Urteile über die Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Gemälde-Salon
von
Theodor Lichtenberg,
Breslau, Provinzial-Museum. Dresden, 20 Ferdinandstraße.
Galerie hervorragender moderner Meister.
Eintrittspreis 50 Pf.
Jahresabonnements f. 1 Pers. 5 Mark, weitere Karten für Personen derselben Familie 4 Mark.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — Fabrikpreise. — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Altertümliches
[redacted]

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigerteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden-A., 16.

Beiliegend Ankündigungen von: Breitkopf & Härtel in Leipzig und der Münchner Handelsdruckerei und Verlagsanstalt, M. Poessl, in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

16. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Gotik und Renaissance.

Wenn der Mensch der Gegenwart bisweilen im stolzen Hinblick auf das, was unser Jahrhundert geleistet, übermütig wird und im Gefühl des „Wie hat man's doch so herrlich weit gebracht!" wähnt, den Gipfel der Menschheitsentwicklung beinahe erklommen zu haben, dann braucht er nur einen Blick auf die moderne Baukunst zu werfen — er wird sich demütig an die Brust schlagen und einsehen, daß wir nur in einer Übergangsepoche leben. Viele Versuche, viel Keime, viel Neues, aber auch viel Verschrobenes, viel noch nicht Ausgereiftes; der Kampf ums Dasein hat hier oft noch nicht die Spreu vom Weizen gesondert, noch stehen sich herbe Gegensätze gegenüber, noch kämpfen Parteien auf Leben und Tod, noch glüht unter der Asche auch der Haß zwischen Gotik und Renaissance. Und wo die Stammeltern im Streite liegen, wie kann man da erwarten, daß die Sprößlinge ungestört gedeihen und zu neuem Leben reifen?

Dieser Gegensatz zwischen Gotik und Renaissance ist ja schon alt. Es scheint, als wenn immer nur eine der beiden Stilarten unbedingt zu beherrschen vermöchte, und ohne weiteres hat bis jetzt die eine im ästhetischen Bann gelegen, wo die andere sich den Schauplatz errungen hatte. Ganz allgemein galt „gotisch" als gleichbedeutend mit „barbarisch", bis Franz Kugler den Umschwung zur teutonischen Begeisterung für alles Gotische durch seine Kunstgeschichte einleitete. Und wie diese stürmische, romantische Begeisterung allmählich verrauchte, da nannte der geniale Vorkämpfer der Renaissance, Gottfried Semper, seinerseits wieder die Gotik „die lapidarische Übertragung der scholastischen Philosophie des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts" und stellte jene Neugoten auf dieselbe Stufe mit der Partei, „die den ausgearteten Jesuitenstil erfand, gegen den sie jetzt zu Felde zieht." Seitdem ist der Kölner Dom unter dem weihevollen Jubel der ganzen Nation vollendet worden und ein Parlamentsgebäude im Renaissancestil begonnen, — aber der alte Kampf hat nicht aufgehört. Noch im Jahre 1889 konnte unter andern der Münchner Professor Dr. Sepp in einer Schrift, die sich an eine Broschüre für die figürliche Ausschmückung der Thüren des Kölner Domes knüpft, die Renaissance eine „unverschämte Diebin" schelten: „Ihr Kopfputz ist aufgedonnert, aber sie trägt künstliches Haar . . . , ihr Halsschmuck ist von Talmigold, die Haut geschminkt, der Busen dekolletirt", und mit Kinkel ruft er voll Entrüstung aus: „Hören wir lieber mit Bauen ganz auf," wenn wir im Renaissancestil bauen sollen. Und das ist keineswegs alleinstehende Ausnahme; ähnlich, wie er, wenn auch nicht in solchen kräftigen Ausdrücken, hören wir Reichensperger eifern, ähnlich handelt der Direktor des Germanischen Museums, von Essenwein, wenn er in den echten Renaissancepalast des Nürnberger Rathauses einen ungeschminkt-gotischen Neubau hinein stellt.

Das ist eine Erscheinung in unsrer toleranten Zeit, die wohl der Beachtung wert ist, und billig drängt sich uns die Frage auf: was veranlaßt diesen künstlerischen Fanatismus, welche Gesichtspunkte führen zu diesem unbedingt feindlichen Gegensatz der beiden Stilformen?

Es ist ein altes Wort, daß man überall, wo in Deutschland eine unerklärliche Leidenschaftlichkeit auftritt, zuerst die Frage aufwerfen muß: kann hier etwas wie eine politische causa movens im Spiele sein? Und wirklich, etwas ähnliches kann man unschwer bei den leidenschaftlichen Gotikern im Hintergrunde als treibende Kraft entdecken. Sie sprechen von einem „Revanchekrieg Frankreichs auf dem Gebiete der Renaissance-Bauten," sie preisen die Gotik als religiös

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

nationalen Stil, — was ist es schließlich anders, als ein christlich-germanischer Gesichtspunkt, der sie zu ihrem Urteil führt? Die Gotik, heißt es, ist der national-deutsche Stil, sein ganzer Charakter trägt deutsches Gepräge, die hoch aufstrebenden Stämme dieser Pfeiler, die sich oben in tausend Ästen verzweigen und verschlingen, das alles erinnert uns an unsern deutschen Wald. Die Renaissance dagegen hat, wie der Name schon zeigt, etwas fremdländisches in ihrem Wesen. Wenn sie an sich, als Ausgeburt der Antike, schon nicht original und kein eigentlicher Stil ist, so zeigt sie sich für Deutschland völlig lebensunfähig und unverständlich, der französischen Natur scheint sie vielmehr kongenial zu sein, denn mit welcher Lebhaftigkeit haben die Franzosen diesen Stil ergriffen und weitergebildet! Ergo, wir huldigen Frankreich, wenn wir im Renaissancestil bauen und verfallen dem alten deutschen Fehler, das Ausländische dem Einheimischen vorzuziehen.

Ohne Zweifel läge in der Agitation für die Gotik eine gewiße sittlich-nationale Bedeutung, wenn die Verhältnisse wirklich so einfach lägen, aber das Monopol einzelner Völker auf einzelne Stilarten wird heute nur noch von den wenigsten anerkannt. Wer vermag ohne weiteres die Gotik für den deutschen Charakter mit Beschlag zu belegen, da doch bekanntlich ihre sämtlichen Grundformen im verhaßten Frankreich geboren sind? In Frankreich, wo die Gotik vom Jahre 1160 an schon großartige Werke schuf, während der erste deutsch-gotische Bau, der Chor am Magdeburger Dom, 1211 entstand und der Grundstein zum Kölner Dom 1248 gelegt wurde. Allerdings ist der Kölner Dom, mag er nun unmittelbar auf französische Vorbilder zurückgehen oder nicht, unbestreitbar das hervorragendste Denkmal dieser Stilart geworden, und das zeigt uns, daß die gotischen Gedanken nicht ausschließlich französischen Charakters waren, sondern dem allgemeinen Bedürfnis der Zeit entgegenkamen, — aber das ändert doch nichts daran, daß jede Form dieses großartigen Bauwerks von französischem Hirn einzeln schon vordem gedacht war. Dagegen hilft kein Gott — aber ist das denn auch so demütigend, so traurig? Im Gegenteil. Wir Deutschen haben hier gezeigt, daß wir die Franzosen auf demselben Felde mit denselben Waffen zu besiegen vermögen; — es ist ein ehrlicher gewaltiger Sieg auf dem internationalen Boden der Kunst, ein Sieg, der niemals erfochten wäre, wenn man damals so gedacht hätte, wie jene Gotiker, denn dann hätte man sich in den ursprünglich „französischen" Formen überhaupt nicht versuchen dürfen.

Und warum sollen wir es heute in der Renaissance nicht ebenso machen? Gerade dieses Beispiel der Gotik ermutigte uns ja dazu, hier ebenfalls den Kampf zu versuchen, selbst wenn die Renaissance wirklich so durch und durch französisch wäre, wie Sepp beispielsweise es annimmt. Aber es gehört schon ein ziemlicher Kampfeseifer dazu, um in diesem Stil ohne weiteres überall das französische Element zu wittern. Mag in dem Namen „deutsche Renaissance" meinetwegen eine contradictio in adjecto liegen, „Name ist Rauch und Schall" und bedingt zum Glück nicht das Wesen der Dinge. Wer will aber einen eigenartigen deutschen Renaissancecharakter in Abrede stellen, der einmal in Hildesheim, Bremen oder Danzig (Augsburg nenne ich absichtlich nicht) gewesen ist, mag er nun von dessen ästhetischer Beschaffenheit denken was er will — das ist ja eine ganz andere Frage. Die alte deutsche Form des Giebels, das echt-deutsche Gebilde des Erkers sind hier allein schon unauflöslich mit den übernommenen Renaissanceformen verwachsen und maßgebend geworden für den nationalen Charakter des Stiles, ganz zu schweigen von der bei aller Seltsamkeit eigenartigen Ornamentation. So giebt es trotz alledem eine „deutsche Renaissance", die sich nicht mit einigen Worten wegleugnen läßt, und deshalb ist dieser sittlich-nationale Gesichtspunkt, von dem aus man so oft den Streit zwischen Gotik und Renaissance zu entscheiden sucht, aus doppeltem Grund hinfällig: man kann weder die Gotik rundweg germanisch, noch die Renaissance rundweg antigermanisch nennen. Im wahren Leben der Kunst sind die Grenzlinien nicht so reinlich und genau gezeichnet, wie wir das auf der Landkarte verfolgen können, hier wächst der Baum unaufhaltsam in seinen Zweigen über des Nachbarn Grenzzaun hinüber, und niemand kann es verhindern, daß er bisweilen an des Nachbarn Seite gerade die schönsten Früchte zur Erde fallen läßt.

Aber ganz abgesehen davon, — darf man überhaupt im Gebiete der Kunst von einem solchen Gesichtspunkte ausgehen, ohne die freie Göttin durch den Zug von Chauvinismus, der immerhin in der ganzen Bestrebung liegt, zu beleidigen? Darum würden auch wohl jene Neugotiker nur wenig Staub aufwirbeln, wenn sie nicht mit diesem sittlich-germanischen Hauptgesichtspunkt einen zweiten vermischten, der, von ästhetischen Bedenken ausgehend, überall da einspringen muß, wo dem ersten Geschütz die Munition ausgeht.

Hier klingen die Angriffe weit gerechtfertigter. Nicht ganz mit Unrecht wirft man der sogenannten „deutschen Renaissance", — und von ihr kann füglich nach dem ersten Einwurf nur die Rede sein, — vor, daß sie manche architektonische Glieder unverstanden in ihren Formen weitergebildet. Die Nachahmung des Metallbeschlags der Säulen, das Überwuchern phantastischer Ornamentik, — da haben wir unter andern Ausstellungen, denen man vom strengen, theoretisch-architektonischen Standpunkt aus nur wenig erwidern kann! Aber sind denn nicht selbst diese Züge im Gesamtbild dieser Architektur so eigenartig verarbeitet, daß sie garnicht mehr als Fehler wirken? Wird etwa der Beschauer der Hildesheimer Bauten, des Pellerhauses, oder des Heidelberger Schloßes sich davon stören lassen? Oder wird er nicht vielmehr das reiche, phantastische deutsche Gemütsleben, das sich auch hierin, genau wie in der üppigen Behandlung der Gotik ausspricht, überall erwärmend herausfühlen?

Solche theoretisch-ästhetische Vorwürfe sind nicht schwer zu machen; auch der durch und durch organischen Gotik könnte man auf diese Weise z. B. vorwerfen, daß das Innere einer gotischen Kirche ein ästhetisches Unbehagen dadurch hervorrufen müßte, daß man den Druck der gewaltigen Massen, die sich hier türmen, unbewußt empfindet und doch die statische Ergänzung dieses Druckes, die Strebepfeiler, von innen nicht zu sehen vermag. Vollkommen kann der Ästhetiker keine Stilweise an sich nennen, er kann den Choransichten gotischer Bauten ebenso gut das unruhige, architek-

Digitized by Google

tonisch-verwirrende Ineinanderschieben der Strebepfeiler vorhalten, wie der Renaissance jene Planlosigkeit, und doch muß er dabei im Hinblick auf unsere Frage noch einen großen Unterschied machen. Die Gotik ist in ihrer folgerechten, organischen Entwicklung schon zur höchstmöglichen Blüte gebracht worden, hier giebt es kaum eine Möglichkeit zu wesentlicher Änderung, denn unabänderlich greift ein Glied in das andere und bedingt es durch seine Beschaffenheit, — hier lassen sich etwaige Vorwürfe also viel schwerer abstellen, hier ist eine eigenartige, selbständige Weiterentwicklung in unsrer Zeit viel unwahrscheinlicher. Die Renaissance dagegen war in Deutschland kaum zur ersten, schüchternen Blüte gediehen, da ließ der Zug der Zeit, der unaufhaltsam in allen europäischen Landen zum Barock drängte, die edlen Keime schon wieder ersticken. Hier ist also doch Neuland, hier wird eine selbständige Weiterentwicklung für unsere Zeit weit eher denkbar sein, als bei der Gotik, — daß dabei das Barock immer als Erbfeind im Hintergrunde lauert, dürfte eine gesunde Kunstepoche nicht schrecken. Und wie kurz jene Lebenszeit der deutschen Renaissance auch gewesen sein mag, sie hat uns doch in einzelnen Werken gezeigt, wie reich der Spielraum ist, den sie bei gesunder Handhabung zu umfassen vermag. Sie hat den Typus des Bürger- und Patrizier-Hauses und zugleich ein Heidelberger Schloß geschaffen, und diese Schöpfungen sind in ihrer winkligen malerischen Gemütlichkeit so urdeutsch und unsrer Natur trotz theoretisch-ästhetischer Bedenken entsprechend, daß sie selbst des herrlichen alten Nürnbergs gotischen Bauten nicht nachstehen.

Wir sind ferne von der Behauptung, daß diese uns nicht auch anheimelten. Warum sollte man als verteidigender Lobsprecher der Renaissance der Gotik Feind sein müssen? Die Kunst sagt nicht despotisch „Einer sei der Herr", wenn der Künstler es ihr auch noch so oft in den Mund zu legen sucht; sie läßt sich nicht vom theoretischen Aesthetiker ihre Bahnen vorschreiben, sondern sie wandelt frei ihren Weg und kehrt ein, wo immer sie einen Genius findet. So scheint uns denn auch dieser ästhetische Gesichtspunkt, von dem aus sich so sicher richten läßt, bei einer solchen Frage unzureichend und einseitig. Wenn man diesen Baustil nicht praktisch von seiner individuellen Sonderheit auffaßt und in jedem Einzelfall betrachtet, so wird man seinem Wesen immer Gewalt anthun. Man kann z. B. ein leidenschaftlicher Feind des Rokoko-Einflusses sein, der in dem sogenannten „modernen Stil" sich jüngst verhängnisvoll breit zu machen sucht, und doch ohne Rückhalt ein graziöses Sommerschlößchen in dieser Kunstweise, wie etwa Sanssouci, bewundern. Eines schickt sich eben nicht für alle, jede Stilart hat ihr Sondergebiet, und es ist eine der Hauptaufgaben des Architekten, mit künstlerischem Blick die Stilweise zu einem Bauwerk auszuwählen, die sich seiner ganzen Bestimmung notwendig anpaßt; und diese Wahl ist es, das hauptsächlich meine ich, wo sich der stilistische Unterschied im Gefühl verschiedener Nationen geltend machen kann, nicht das Monopol auf eine Stilart.

Von solchem Standpunkt aus entscheidet sich freilich die Frage zwischen Gotik und Renaissance nicht durch ein bequemes Machtwort, und mancher wird vielleicht das Gefühl haben, als ob überhaupt keine Antwort dabei herauskäme; aber, mag der persönlichen Erfindung auch ein weiter Spielraum gelassen sein, gewisse natürliche Anhaltepunkte zeigen sich dem kunstgeschichtlich gebildeten Auge doch sofort.

Es wird nicht leicht einen Künstler geben, der nicht in den erhabenen und erhebenden Formen der Gotik das Ideal für den deutschen Dom erblickte, und wenn wir doch heutzutage nicht ausschließlich gotische Kirchen bauen, so liegt das gewiß nebenbei auch daran, daß bei verhältnismäßig dürftigen Mitteln die Gotik unausstehlich wirkt, während einem romantischen Bau viel leichter ohne großen Schmuck eine feierlich-ernste Wirkung abzugewinnen ist. Was hat aber dieser Idealstil für das christliche Gotteshaus mit einem Parlamentsgebäude oder einer Kunstakademie zu thun? Das wäre ein schöner Stil, der seiner inneren Bedeutung nach ohne weiteres der künstlerische Ausdruck für die mystische Gefühlswelt des Glaubens und das helle Gedankenreich der Volksvertretung sein könnte! Nein, wenn man hier überhaupt allgemeine Thesen aufstellen will, so muß man sagen, daß der feste, helle Rustikabau der Renaissance für öffentliche Staats-Bauten den entsprechenden Ausdruck findet, und daß beispielsweise eine deutsche Kunstakademie im gotischen Stil ein Gedanke ist, der zu den äußersten „Unmöglichkeiten" zählt.

Überhaupt kann man im allgemeinen sagen, daß die horizontale Stockwerksgliederung, die doch bei allen Profanbauten schließlich notwendig ist, der Gotik an sich zuwiderläuft, und daß deshalb auch beim Typus des Bürgerhauses eigentlich das Muster der deutschen Renaissance näher liegt, als gotische Vorbilder. Doch wäre es nichtig, gerade auf diesem Gebiete Exempel aufstellen zu wollen; kein Zweifel, daß ein wahrhaft künstlerischer Sinn ein gotisches Wohnhaus mit seinen dämmerigen Hallen und gewölbten Decken ebenso germanisch und ästhetisch zu gestalten vermag, wie das reichgeschnitzte Getäfel und und starke Gebälk der bürgerlichen Renaissance-Wohnung.

Hier gilt eben schließlich dasselbe große Gesetz, wie in der Religion: „das Dogma ist der Tod alles gesunden Lebens" und „nicht was wir glauben, wie wir glauben überwindet." Eine künstliche Eindämmung des Kunststromes nach einer bestimmten Richtung hin kann nur zu einer schließlichen Verschlammung führen, — aber andrerseits darf man diesen Strom auch nicht in voller ungezügelter Willkür nach allen Seiten in kleine unbedeutende Nebenzweige versanden lassen: da bedarf es eben immer des unterscheidenden Auges, des denkenden Menschen, wenn etwas fruchtbares erreicht werden soll, und eine allgemeine Regel hilft ebenso wenig, wie garkeine.

„Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach" — war der Wahlspruch des Altmeisters Cornelius, er paßt für die Architektur ebensogut, wie für Malerei, nur muß man bei diesem Wahlspruch immer die große Gefahr im Auge behalten, die schon Dürer so richtig im deutschen Wesen erkennt, wenn er sagt: „Es ist der Deutschen Gemüt, daß gewöhnlich alle, die etwas neues bauen wollten, wollten auch gern eine neue Façon dazu haben, die zuvor nie gesehen."

Fritz Unding.

Digitized by Google

* Über „Alltags-Poesie“ schreibt M. Harden in der „Nation“. „Rousseau hat irgendwo gesagt: „Il est très-difficile de penser noblement, quand on ne pense que pour vivre“. Die ganze große Literatur des Mitleidens ist über die Wahrheit dieses knappen Satzes nicht hinausgekommen; so lange und so oft sie uns wiederholt, wie im harten Kampf ums Dasein die Seelen verrohen und die Freiheit der Geister verkümmert, wie in niedrigen Stuben die Ehrbegriffe kläglich verkrüppeln, daß am Ende Niemand mehr an die Möglichkeit einer Meisterung des Milieus durch den Menschen glauben mochte. Man ging von der scheinbar sicheren Erkenntnis aus, die umgebenden Verhältnisse bestimmten das Individuum; wer unedel dachte und fühlte, der schob die Verantwortung auf die Lebensbedingungen ab und fühlte sich in bequemem Stolz als ein Märtyrer der sozialen Ordnung. Dieser Determinismus zog uns herab und er schuf in allen Ländern, die sich ihm öffneten, jene halbkindisch revolutionirende Anklageliteratur, in deren Zeichen wir heute stehen und die einen nicht allzu fernen Gesellschaftskrach zu verkünden scheint. Zugleich kam, und es wäre interessant, dem Zusammenhang nachzuspüren, die Abkehr von der Selbsthilfe empor und die wirtschaftliche Staatsreligion. Die beherrschenden Verhältnisse müssen von Grund aus geändert werden, und da der Einzelne nichts dazu vermag, so muß die Gesamtheit, die Gesellschaft, der Staat das Allheilmittel liefern: das ist der Inhalt unzähliger sozialer Romane und Dramen. Es ist ganz reizend bequem, vom Schreibtisch aus die Welt zu reformiren, und auf literarische Quacksalberei ist ja zum Glück keine Strafe gestellt.

Nur bringen solche schnell hingekritzelte Rezepte die Menschheit nicht um den kleinsten Schritt vorwärts. Wer von außen die Rettung erwartet, der pflegt die Hände müßig in den Schoß zu legen, und noch zu allen Zeiten hat erst die in der Oberschicht sich festnistende Überzeugung von der Unhaltbarkeit der Zustände dem Umsturz den Boden bereitet. Den Geist des Zweifels, der Unzufriedenheit erregt und im Bestehenden nach hohlen Stellen sucht, konnte Buckle als den Pionier der fortschreitenden Zivilsation preisen; sobald aber der Determinismus sich in das dogmatische Gewand eines neumodischen Schicksalsglaubens kleidet, kann er die Artentwicklung nur noch hemmen, die Willenskraft lähmen und seine Bekenner in einen nihilistischen Gleichgiltigkeitszustand hinüberschlummern lassen, aus dem es ohne eine Explosion kein Erwachen gibt. Gleich einer Lokomotive kann der Zweifel vorwärts führen; die Verzweiflung stampft und schnaubt auf einem Fleck, bis sie müde wird und sich in Nirwana aufs Ohr legt.

Inmitten solcher aus Lebensunkenntnis hervorgegangenen Literatenresignation muß man sich jeder Persönlichkeit doppelt freuen, die in mutigem Ringen die Verhältnisse zwingt und sich selbst durchsetzt, aus eigener Kraft. Es ist sehr schwer, aber es ist nicht unmöglich, de penser noblement, quand on ne pense que pour vivre. Die Gramfalten freilich bleiben und ein Rest von Bitterkeit und Melancholie, denn die Striemen der Seele verheilen nicht rasch; der große Wolfgang wäre nicht der heitere Olympier geworden, hätte nicht des kleinen Wolfgangs Wiege in einem luftigen Patrizierhause gestanden. Auf dem Grunde des neumodischen Entrüstungspessimismus spürt ein schärfer zublickendes Auge nicht selten ganz persönliches Mißgeschick, ganz persönliche Not und Verärgerung, etwas wie angelittenen Kulturhaß, wie er nur zu leicht dem geweckt wird, der durch trübe Scheiben in glänzende Wohnräume hineinstarrt, etwas vom stumpfen Vorurteil des Kleinstädters gegen das üppige Treiben in großen Verkehrszentren. Aber wie die Welt nun einmal ist, unvollkommen und auf den Wettbewerb ringender Kräfte gestellt, ist eine Besserung dieser auf dem Einzelnen schwer lastenden Verhältnisse auch von der Zukunftsgesellschaft nicht zu erhoffen, in der es nach Bebel keine Künstler und Gelehrte von Profession, aber «um so zahlreichere aus Begeisterung, durch Talent und Genie» geben wird, deren Leistungen dann von der «Beurteilung unparteiischer Sachverständiger» abhängen werden. Der schmerzlichste, aber auch stärkste Motor: der Mangel wird dann entfernt sein, und die Künstler, Gelehrten und Literaten, die ja doch ihren Teil an der Gesellschaftsarbeit verrichten müssen, werden nur nach Feierabend dichten, denken und schreiben dürfen. Das wird eine köstliche Zeit, die keine Not kennt und keine Armut, nur freie und frohe Adelsmenschen, die beim Klange rein gestimmter Zithern wonnige Feste feiern. Und diese Zeit wird der Alltagspoesie von heute, den Liedern vom Weben und Nähen, vom Hungern und Hasten, nur noch historischen Wert beimessen, als den Dokumenten einer längst überwundenen Epoche kapitalistischer Ausbeutung.

Für uns, die wir in die utopische Glückseligkeit erst hineinwachsen sollen, haben diese Dichtungen eine andere Bedeutung. Uns sind sie, abgesehen von ihrem poetischen Gehalt, Dokumente über die menschliche Natur, die wir, immer beschäftigt mit eigenem Erwerb und Besitz, in ihrer unendlichen Vielfältigkeit so selten durchdringen lernen. Wie wird ein Mensch; wie schleift und feilt ihn das Leben ab; wie setzt er sich durch; es gibt nicht interessantere Fragen. Darum hat für den tiefer dringenden Leser so oft der Autor den Vorrang vor seinem Werk; darum verwünscht er tausendmal die aus unkünstlerischen Theorien stammende Objektivität und sehnt sich nach einem heißen, unerzogen subjektiven Menschen. Und darum endlich begrüßen wir als eine wahrhaft moderne, weil sie dem Menschenerkenntnisdrang in uns entgegenkommt, die Literatur, die nicht abenteuerliche Geschehnisse, nicht interessante Fälle und Anomalien uns bringt, sondern états d'âme, Kapitel aus der Geschichte des Menschwerdens.

Wie ein rechter Tragödienheld von des Aristoteles Gnaden muß solch ein moderner Dichter uns Mitleid und Furcht einflößen können. Seine Individualität darf nicht außerhalb unserer Begriffssphäre liegen, sein Geschick müssen wir, für uns selbst fürchtend, mitempfinden können; er darf nicht eine zufällige Mißbildung, kein Kentaur und kein Gnom sein. Freilich, die verschiedene seelische Vermögenslage läßt, und zum Glück, eine Einheit im Genießen nicht aufkommen; was der Eine unter zuckenden Schmerzen erlebt und also erworben hat, mutet den Anderen fabelhaft an und verzwickt, ausgeklügelt, wie ein künstlich bereitetes, anatomisches Präparat höchstens. Die

Digitized by Google

oft so grelle Verschiedenheit im Kunsturteil Gleichverständiger schreibt sich daher, und die guten Europäer sollten sich mählich zu einigem frommen Vertrauen in die Überzeugung des Nächsten bekehren. Tells Knabe kann sich keine Länder denken, wo nicht Berge sind; dennoch giebt es solche Flachländer. Es giebt aber auch psychische Komplikationen und innere Konflikte von gar nicht seltener, aber von verschwiegener Art, von denen manches braven Knaben Schulweisheit sich nichts träumte. Die Kleinen aus der Schweiz und aus Hinterpommern sollten über die Geographie ihrer Heimatsländer sich nicht in die Haare fahren; wenn sie je groß werden, sollten sie lieber den Nachbarn belehren: So sieht's in der Schweiz aus und so in Hinterpommern. Luzern und Stolpmünde liegen ja doch beide in der Welt, und dazwischen wohnen auch noch einige Menschen und viele Leute."

Der Verfasser schließt an diese Betrachtungen die Empfehlung zweier Bücher zweier norwegischer Bauernsöhne, „Hunger" von Knut Hamsun und „Bei Mama" von Arno Garborg.* Auch wir haben diese Werke mit reger Teilnahme kennen gelernt und empfehlen sie denjenigen, die nicht nur eigentliche „Dichtungen" im gewohnten Sinne, sondern gelegentlich einmal auch Menschenschilderungen im Sinne der modernen Norweger lesen wollen.

Theater.

* Wichtigere Schauspiel-Aufführungen. XI.

„Du sollst nicht töten", ein Stück von C. G. Bruno, das auf das Berliner Ostendtheater kam, soll die Kennzeichen der „Schule Ibsens" tragen. „Die Gestalten des Stückes sind ein von paradoxen Ideen und Grundsätzen erfüllter Arzt, der es in gewissen Fällen für erlaubt hält, seine Kranken zu töten und der sich schließlich selbst dem Staatsanwalte stellt, ein halbverlumpter, abgelebter, zeitweilig im Irrenhause befindlicher Student, Wucherer, uninteressante Frauen und ein paar halbstupide Alte. Im ganzen bietet das Stück nichts Versöhnendes. Es ist aber höchst geschickt aufgebaut und frei von überflüssigen Zuthaten. Wohlthuend wirkt besonders die volle und schöne Sprache, sowie die durchsichtig und fest gegliederte Rede und Gegenrede. Sicher hat die Bühnenliteratur von dem Dichter noch Gutes zu erwarten; bei allem Grotesken war in dem Stücke noch des Geistvollen und Anziehenden genug vorhanden."

Von Carmen Sylva, der Königin von Rumänien, deren unbestreitbare dichterische Begabung doch im Glanze der Krone für Viele weit heller leuchtet, als zu unbefangener Würdigung gut wäre, ward ein seltsames Werk in Wien aufgeführt, „Meister Manole". F. Uhl berichtet darüber in der „Wien. Abendpost": „Die Sage meldet: Meister Manole hat in der Zeit von 1512 bis 1520 in der Walachei zu Curtea de Arges eine wunderbare, goldstrahlende, mosaikgezierte Kirche in byzantinischem Stile erbaut. Anfangs verfolgte ihn widriges Geschick. Was bei Tag errichtet wurde, versank bei Nacht wie in einen Abgrund. Erst als Manole, dem herrschenden Aberglauben nachgebend, sein Weib, eine Art lebenden Grundsteines, einmauerte, stand der Boden still, und ruhig konnte sich die Kirche erheben. Sie wird noch heute bewundert, die Sage wird heute noch erzählt. Wie wurde die Sage zum Stücke? Das wunderbare ist vermenschlicht worden. Anstatt der finsteren Geister der Unterwelt besorgen die Bösen der Oberwelt die Minirarbeit. Der Haß gegen das Fremde untergräbt Ansehen und Macht des Künstlers Manole, und der Fürst wie auch ein Grieche, von des Architekten Gattin, der blonden Italienerin Maria Gianetta, als sie Gunst fordern, zurückgewiesen, werden seine Feinde. Der Fürst entzieht Manole seine Gunst, und der Grieche säet Unkraut zwischen die Bauleute. Er nährt den Haß gegen den Fremden und facht schließlich den Aberglauben an. Zuerst läßt er den Gedanken, daß Lebendiges eingemauert werden müsse, solle das Unglück aufhören, auf Umwegen an Manole heranflattern, dann hetzt er die Werkleute Manoles, und diese reißen den Baumeister zum Schwure: das Weib, das zuerst am nächsten Mittag beim Bau erscheine, müsse eingemauert werden, wessen das Weib, die Tochter, die Schwester auch sei. Der Grieche sorgt dafür, daß Manoles Weib die erste beim Bau sei. Und der Mann, welcher seinem Werke, seinem Ehrgeize, Alles opfert, mauert das geliebte Weib ein, ruft: Ziegel und Kalk! legt Backstein auf Backstein vor den Augen des Publikums, und man hört laut, dann leiser und immer leiser das blonde Opferlamm rufen: Manole, Manole! Noch andere Personen erlitten beim Bau des Stückes Kalkflecken. Manole erhebt gegen seine Gattin den Vorwurf: er habe das für den Bau erhaltene Geld teilweise ausgegeben, um den reichen Putz, in dem sie erscheint, zu bezahlen, und der Fürst macht der schönen, Palmas Tochter Jolanthe gleichenden blonden Frau einen Verführungsantrag in dem Augenblicke, als sie, von dem bösen Griechen getrieben, vor dem Throne erscheint, um Gnade für den Gatten zu erflehen. Diese Züge verleiden in etwas auch jene Personen, auf denen man gern vollen Sonnenschein gesehen hätte. So ist also Alles vermenschlicht, erklärt, veranschaulicht. So wurde aus der Sage ein Trauerspiel; aber in dem Trauerspiel ist nichts von der Sage geblieben als eine Erinnerung, und diese genügt, um den Baugrund des Dramas in schwankender Bewegung zu erhalten. Auf einer Sage, in welcher das Wunderbare vorwaltet, läßt sich kein Schauspiel bauen, sie ist kein Fels für das Theater, sie ist Rutschterrain oder Moorgrund mit Irrlichtern. Die Sage beruht auf Aberglauben, das Theater auf dem Glauben. Die Sage schwebt im Dämmerlicht: was man in der Entfernung sieht, das kann sein, aber auch nicht sein; auf dem Theater aber muß Alles deutlich sichtbar, hörbar werden. Die Sage in Wirklichkeit umsetzen, in Wahres verwandeln, ihr Glaubwürdigkeit verleihen wollen, das kann nicht gelingen. Man kann nicht das Wesen der Sage aufheben und dem Stücke zugleich den Reiz des Unbestimmten geben. Diese poetische Maurerei ist ein ästhetischer Widerspruch." Auf andere Berichterstatter wirkte das Stück geradezu kraß und widerwärtig.

Die „Deutsche Bühne" in Berlin beschloß ihre Aufführungen mit Julius Harts „Sumpf". „Das in diesem Stücke behandelte Problem ist nicht neu, aber so lange es kämpfende Menschenherzen geben wird und dämonische Frauennaturen, die sinnliche Männer durch ihre Verführungskünste in den Sumpf locken, so lange wird dieses Problem auch interessant bleiben und dem Dichter immer neue Seiten für die Behandlung darbieten. Was bei Hart neu und eigenartig wirkt, das ist die überquellende Subjektivität seines Helden, eines pathologischen Helden, dessen seelische Abwärtsentwickelnng mit anatomischer Genauigkeit zerfasert wird. Das Auf und Nieder, das Hin- und Herschwanken in den Stimmungen und Entschlüssen eines jungen Malers, dessen Schaffens- und Willenskraft in dem Sinnetaumel einer wüsten leidenschaftlichen Liebe untergeht, wird getreu nach der Natur — denn auch diese weist solche Entartungen eines schrankenlosen Indi-

* Sie sind in deutscher Übersetzung bei S. Fischer in Berlin erschienen.

Digitized by Google

vidualismns auf — geschildert; solche sprunghafte, haltlose Charaktere werden aber von der Bühne herab niemals so glaubhaft wirken, wie bei entsprechender epischer Behandlung, die eine Ausmalung der feineren Übergänge gestattet." Das talentvolle Jugendwerk, das als solches noch unreif ist, ward vom Publikum mit jener Rüpelhaftigkeit behandelt, die bei den Berliner Erstaufführungen sich mehr und mehr einbürgert. „Wenn die heutige Mittagsvorstellung eine wirksame Mahnung wäre," schreibt Schönhoff dazu, „nicht eilfertig mit neuen Reformplänen und neuen Schaubühnen aufzutreten, wenn man außerhalb Berlins erkennen lernte, daß die Richtsprüche, die von den Premièrentigern, wie sie nun einmal auch zum großen Teil das Stammpublikum der hiesigen Bühnenvereine bilden, gefällt werden, öfter vom boshaften Ulkgelüste, als von vorwärtsstrebender literarischer Einsicht eingegeben sind, dann könnte aus ihr ein erfreulicher Gewinn erwachsen. Sonst aber behält der Chor der Philister im Publikum und in der Presse Recht, der triumphirend ausruft: Es giebt keine unbeachteten Talente, und die deutschen Bühnenleiter stehen glänzend gerechtfertigt da. Ein Anderes ist es, bahnweisende Versuche aus der Weltliteratur in irgend einem Bühnenverein vorzuführen, ein Anderes ist es, wenn junge Dichter mit halbgereiften Werken ausgehen, sich die Welt zu erobern. Dort hat sich von vornherein der Respekt eingestellt, hier kommt der Todfeind alles Werdenden zu Wort, die Sucht der Menge, jeden als frevlerisch anmaßend zu betrachten, der mit denen um die Palme ringt, die im Besitze sind. Nicht für einen einzigen der Autoren, die auf der «Deutschen Bühne» gehört wurden, blühte ein Gewinn, es sei denn die Erkenntnis, daß das Publikum, wie es im Durchschnitt unsere Luxustheater bevölkert, nicht die Gemeinde sei, an die man mit ersten Talentproben apelliren dürfe, und daß es nach wie vor nur einen engen Kreis von Leuten geben wird, die in den Irrtümern, dem Stammeln und den Übertreibungen eines Jugendwerkes die Sprache des Talentes erkennen werden."

Wolfgang Kirchbachs „Waiblinger", der vor Jahren in München gegeben worden, wurde nun, aus der Sprache der Prosa in die charakteristischer Verse umgearbeitet, als „Der Ingenieur, ein Trauerspiel unserer Zeit" im Dresdner Hoftheater aufgeführt. Ein hochgebildeter Mann, der im Haß des Armen gegen den Reichen einen Mord auf sich geladen hat, glaubt seine Schuld durch Arbeit sühnen zu können — daß er dies nicht kann, daß er zur Religion, wenn auch nicht zur kirchlichen, durch die Qual seines Gewissens geführt wird, das ist der wesentliche Inhalt des Werkes. Man sieht, es liegen ihm in der That durchaus moderne und unvergleichlich tiefer gefaßte seelische Probleme zu Grunde, als die meisten der „modernen" Stücke unserer Zeit erfassen wollen und können. Leider vermögen wir nicht zu bekennen, daß unserer Überzeugung nach der große Wurf gelungen sei. Eine Entwickelung wie die angedeutete würde schon in einem Roman die Zusammenfassung aller Aufmerksamkeit auf die Seele des Helden erfordern, wieviel mehr noch in einem Theaterstück. Kirchbach aber wollte zu viel geben und so gab er zu wenig; er wollte nicht nur ein Seelenbild des Helden, sondern auch ein Seelenbild unserer Zeit geben, ein soziales Volksgemälde, das er hier doch nur ganz und gar äußerlich und oberflächlich zeichnen konnte, — durch das Hinstellen auf die Bühne von Streitereien zwischen deutschen und italienischen Arbeitern, von Vorstandsherren mit Untergebenen, durch Dynamitkarren, Tunnelbohrungen und andrerseits wieder durch allerlei Dinge, welche die bäurische Welt schildern sollten, trübte er die Klarheit des Ganzen. Man konnte vor der Bühne nur schwer noch unterscheiden zwischen Episoden und wesentlichen Dingen, zwischen verzierendem Ornament und konstruktiven Gliedern der Dichtung. Daß ferner die Hauptgestalt des Werkes uns von Anfang an als eine krankhaft überreizte Natur entgegentritt, an der wir teilnehmen, wie wir an jedem Armen teilnehmen, nicht aber, weil sie uns durch irgend eine Seite ihres Wesens auch persönlich erwärmte und gewänne, das läßt die echte Weihe des Tragischen für mich nicht aufkommen. Auf die Erwähnung mehr nebensächlicher Fehlgriffe wollen wir nicht eingehen. Aber wir wollen ausdrücklich das Mißverständnis ablehnen, als schätzten wir das Trauerspiel nicht trotz all seiner Schwächen. Es ist ein mißlungener Versuch, aber doch ein mit hoher Begabung unternommener Versuch, ein tiefsittliches und wichtiges Problem eigenartig in Form und Ausdruck zu gestalten. Wollten unsere Bühnen nur ein paar Jahre lang Männern wie Kirchbach durch häufigere Aufführung ihrer Werke die Möglichkeit geben, ihr Können in der praktischen Schulung durch das Theater zu erziehen, wir würden bald wahrhaft dichterische, bedeutende und auch bühnenwirksame Stücke für unser Volk erhalten.

Spielhagens Trauerspiel „In eiserner Zeit" stellte sich den Berlinern auf dem Ostendtheater vor. Spielhagen ist kein Dramatiker, diese Dramatisirung aus „Noblesse oblige" ist kein Drama. „Die patriotischen Mahnungen, die sich an grausige Geschichtsbilder aus unseliger Franzosenherrschaft knüpfen, in allen Ehren! Aber sie sind doch wahrhaftig ein Pleonasmus in neuerer Zeit, in der das fürchterliche Wort «saigner à blanc» gesprochen wurde. Spielhagens Drama ist eine Gespensterbeschwörung, nicht ein großes, erschütterndes Zeitgemälde. Spielhagen gehört sicherlich nicht den Chauvinisten zu, aber er hätte es vermeiden sollen, daß man ihn wegen des überhitzt-bombastischen Tones in seinem Trauerspiel zu jenen Leuten rechnen dürfe, die vermeinen, man könne nicht heiß genug die nationale Leidenschaftlichkeit der Deutschen gegen ihre Gegner schüren. Es ist ein schwächliches, weder in künstlerischer, noch in zeitgeschichtlicher Beziehung erfreuliches Werk, das Trauerspiel «In eiserner Zeit», und die Bühnenleiter, die sich seiner nicht annahmen, sind entschuldigt."

Noch eines Volksschauspiels erwähnen wir zum Schluß: es heißt „Andreas Hofer" und wurde zu Aufführungen in Oberdorf bei Füssen nach Immermanns und Berlas Hoferstücken bearbeitet. Dreihundertfünfzig Mitwirkende hat dieses „Freiluftschauspiel", dessen Ausstattung mit so starken Meiningenschen Echtheitsbestrebungen geschehen ist, daß sogar der echte Hofer-Hut und der Sandwirt-Gurt aus dem Innsbrucker Landesmuseum darin „mitspielen", — alles Mögliche gewiß und etwas mehr als das Nötige. Von der Aufführung berichten die „M. N. N.": „Die Hauptrollen sind ganz überraschend charakteristisch besetzt. Das militärische Arrangement erwies sich als völlig exakt und auf die große Menschenmenge im Zuschauerraum dramatisch wirksam, wie auch das Volksdrama selbst ohne Längen das Gefühl mächtig erregte. Kein hohles Pathos war bei den Darstellern wahrzunehmen und kein übel angebrachtes Hochdeutsch: schlicht in Sprache und Geberdenspiel, wie sich's gebührt für die Kinder der Berge, ward das Drama aufgerollt in packenden Szenen, ein Volksschauspiel für das Volk und vom Volke selbst gespielt."

* Eine **„neue Schauspielkunst"** im Gegensatz zu der älteren, die noch auf der Bühne herrscht, verlangen unsere „konsequenten Realisten" selbstverständlich auch, aber sie haben sich bisher selten darüber ausgesprochen, wie diese Zukunftsschauspielkunst aussehen soll. Jetzt schrieb Hermann Bahr darüber im „Magazin" und wir unterbreiten deshalb einige seine Sätze unseren Lesern.

Digitized by Google

„Es kam die Leidenschaft der nächsten Wirklichkeit, des unmittelbar Handgreiflichen. Seine Umgebung wollte jeder aufnehmen und wiedergeben, schlicht, ohne Rest und ohne Zuthat, wie sie sich dem ersten Blicke täglich bot. Da wollte auch der Schauspieler photographiren.

Das ist das Charakteristische der neuen Schauspielerei in ihrer ersten Erscheinung, wie sie sich zuerst in Frankreich an den Komödien der Augier, Dumas und Sardou entwickelt hat. Diese «realistischen» Schauspieler photographiren. Sie sammeln alle Züge, welche der Dichter gewährt, halten sie nebeneinander und gruppiren sie in einen verständigen Zusammenhang, bis sich ein überzeugendes Bild daraus zusammensetzt, in dem eines an dem anderen hängt, eines aus dem anderen folgt und eines das andere zwingt. Diesen Körper nehmen sie dann an. Mit ihm kommen sie, und sie bleiben in ihm. Die Entwicklung und Entfaltung der Dichtung ist ihnen nur eine Veränderung des Lichtes, welche bald diesen, bald jenen Zug, aber die alle von Anfang da sind, besonders erhellt. Es bleibt immer die gleiche, starre, unabänderliche Gestalt, an welcher nichts mehr geschieht und die vom ersten Worte an fertig ist, ohne daß ein späteres Schicksal etwas an ihr erneuen könnte. Es ist das Verfahren der Zolaschen Psychologie oder, wenn man will, der Courbetschen Charakteristik, ins Theatralische übertragen.

Die erfinderische Habsucht des unersättlichen Realismus rastete nicht lange. An den ersten Eindrücken genügte man sich nicht mehr; den einzelnen Moment zu erfassen, festzuhalten und wiederzugeben reichte nicht aus. Diese Augenblicksaufnahmen, noch so scharf und noch so treu, wurden nimmer die ganze Wahrheit, welche vielmehr hinter den jeweiligen Erscheinungen der Dinge und gerade in ihrer Flucht, in ihrem Wechsel sein müßte. Man nahm ein neues Verhältnis zur Umgebung: man glaubte die Dinge nicht mehr ein für alle Mal fertig, mit im Voraus bestimmten Eigenschaften, die nur nicht gleich alle sich zeigen und erst aus dem Schlafe gezogen werden müssen, sondern man sah ihre ursprüngliche Anlage und ihre erste Bestimmung bald gekräftigt, bald vergewaltigt, einmal vorwärts gestoßen, dann wieder nach der Seite verbogen, jetzt bereichert, jetzt verarmt unter den Schicksalen, in welche sie gestellt sind, und sah sie von Tag zu Tag wachsend und gewechselt, niemals dieselben. Und diese Widersprüche gerade, das Umschlagen ins Unvermutete, welches wider die erste Richtung von fremden Kräften plötzlich geschieht, die Bewegung aus dem Zusammenhang des einen mit dem anderen, wie sie so wunderlich, die unverträglichen, beisammen an derselben Kette liegen — das wurde in dieser letzten Phase das Interesse der Künste. Das Licht zerlegten die Maler und zeigten an den Farben, wie keine jemals sie selber allein, sondern mit vielen Widersprüchen geladen ist, die sie leicht zersprengen, aufheben und völlig verkehren können. Das Geheime und Unfaßliche suchten die Dichter, wie nahe das Gute neben dem Bösen liegt mit ihm dasselbe ist und erst von fremden Nichtigkeiten entschieden wird und wie, was dem folgenden Urteile als der geschlossene Zusammenhang eines fertigen und notwendigen Charakters erscheint, von einer unendlichen Reihe winziger Zufälle allmählich gefügt worden ist. Die Auflösung der Melodie vollbrachten die Musiker, wie sie sich immer wieder verliert, aber gerade, wenn sie ganz entäußert und an das Fremde verloren ist, immer am Ende sich wiederfindet, sich selbst in dem anderen. Die Schauspielerei konnte dahinter nicht zögern.

Die maskenstarren Typen des älteren Realismus vertrugen sich damit nicht länger. Das Wachsen und das Werden, die Bewegung und den Wechsel darzustellen, aus dem Unscheinbaren und Unmerklichen gerade, welches erst wirkungslos erscheint, das Große und Entscheidende zu entwickeln und plötzliche Überraschungen, auf die keiner gefaßt sein konnte, als etwas Notwendiges und Unvermeidliches vorzubereiten, daß man es dennoch ohne Verwunderung und wie ein Selbstverständliches hinnimmt — einen neuen Realismus (wenn man das nichtssagende Wort schon einmal will) verlangen so neue Pflichten. Menschliche Wirklichkeit, aber nicht, wie sie in irgend einem gegebenen Moment etwa erscheinen mag, nicht, wie sich aus ihren Handlungen und Schicksalen nachher die rückwärts schauende Betrachtung ihren Charakter gruppirt, sondern eben ihre langsame Formung und Zubereitung aus den Verhältnissen und Zuständen, ihren ganzen Prozeß in allen Stadien, alles Schwanken, Ueberwinden, Unterliegen — das muß er verrichten.

Das ist für die Schauspielerei die Aufgabe von heute und morgen. Es sind überall schon mancherlei Zeichen, daß in dem Geschmacke der Zeit mächtige Begierden nach ihr sich regen. Aber ich weiß in ganz Europa vorläufig doch eigentlich nur drei, die die neue Kunst schon besitzen: die Bernhard, die Réjane und Emanuel Reicher.

Wenn Reicher auf die Bühne kommt, so geschieht das nicht gleich mit dem offenen Steckbrief des ganzen Charakters. Er spielt nicht in der ersten Szene schon den letzten Akt. Es schminkt sich nicht alles vergangene und künftige Schicksal auf die Wangen seines Helden. Er weiß das große Geheimnis, das alle moderne Psychologie und besonders alle Psychologie der Modernen ausmacht: die Vielheit des Ichs, daß jeder in jeder Stimmung und für jede Stimmung sein besonderes Ich hat und daß keiner zwei verschiedene Stimmungen hindurch derselbe ist. So, während die anderen immer von vornherein ein nachträgliches Resumé des Charakters spielen, spielt er eben den Prozeß selbst des Charakters, in der ganzen Fülle langsamer Folgen und unvermuteter Reihen. Er ist der Ribot der Schauspielkunst.

Mir ist es an seinem Willy Janikow am deutlichsten geworden, den er neulich in Stettin spielte: wie er diesen durchaus modernen, nervösen, sensitiven, wandelhaften und gegen die Eindrücke wehrlosen Künstler, der sich immer wieder an jede äußere Begegnung verliert, vierfach zerlegte, wie er den «Willy der großen Welt» und die besondere Spielart des «Willy mit Adah allein» von dem «Willy des Elternhauses» und dem durch Riemann wieder erweckten «Siegfried-Willy» schied, während es durch eine unsichtbare, aber empfindliche Verbindung doch jedesmal wieder derselbe wurde, und wie er aus diesen vielen angenommenen und von der jeweiligen Umwelt auferlegten sieghaft am Ende die ursprüngliche Anlage

Digitized by Google

und den eigentlichen Grund seiner unverderbten Natur befreite — das war wohl ein beispielloses, unvergleichliches Wunder. Das hat aus dem berückenden und quälenden Berliner Schwindsuchtsdrama, das peinigte und verdroß, in Stettin die wirksamste und tiefste Tragödie gemacht, welche die neue deutsche Literatur besitzt."

Musik.

* Die Erstaufführung von **Peter Cornelius'** „Gunlöd", der von Eduard Lassen „ergänzten und instrumentirten" Oper, bildete einen wichtigen Teil der hundertjährigen Jubelfeier der Weimarischen Bühne — möge sie das ihrige dazu beitragen, einen unserer herrlichsten Wort- und Tonmeister allen zuzuführen, die in deutschen Landen edle Kunst noch genießen können! „Gunlöd", schreibt Ludwig Hartmann, „ist durch Lassen nicht nur vollendet worden, sondern es ist an Stilreinheit das bedeutendste Werk der letzten Zeit, der Gegensatz, aber zugleich das ebenbürtige Seitenstück zum Barbier von Bagdad — was der in München gehörte Cid keineswegs ist. Möglich, daß Cid als Oper das große Publikum farbiger berührt, Gunlöd ist strenger, einfarbiger. Aber eben durch diese Stilreinheit und herrliche Melodien von ergreifender, unvergeßlicher Wirkung. Will man sich des dritten Aktes der Götterdämmerung von Wagner erinnern, so knapp exponirt und so einseitig und ausdauernd in den Empfindungen ist Gunlöd; ein Kompendium der Nibelungenlösungen oder Tristans und Isoldes. Und doch paßt das nicht ganz. Gunlöd ist dramatisch ungemein einfach, musikalisch aber ganz wesentlich antiwagnerisch durch mehrfache Gesänge a due oder a tre und das Eingreifen reizvoller Chöre.

Die erwähnte dramatische Einfachheit reicht gewissermaßen bis zur Grenze des Lyrischen. Von Handlung oder Konflikten ist nur so viel vorhanden, daß die Hauptsache, die Lyrik, Form, Bühnenform gewinnen konnte. Nichts ist in Gunlöd überflüssig. Kein Kapellmeister kann einen Takt streichen. Und doch sind die Einzelteile in sich lang, breit, wie ein Meer ohne Ufer. Es fehlen eben die Gegensätze. Die von Wagner geforderte Einheit ist vollkommen vorhanden, nur nicht nach Wagnerschen Theorien, sondern nach den Prinzipien eines Vorgängers. Nicht erst Wagner hat gesagt: «Die Oper soll kein Kaleidoskop sein, sondern eine vernünftig einheitlich ausklingende Handlung»; diese Forderung erhob schon Gluck. Und diesem ist Cornelius' Werk am nächsten verwandt. Ganz vertieft, ganz versenkt in sich selbst, abgewandt aller Lebenspraxis, schuf Cornelius die Gunlöd, und sie trägt den hoheitsvollen Stempel dieser idealen Herkunft.

Drei Personen bilden das Drama: Odin, der Gott, der als Knecht oder eigentlich als Manne dem wilden Suttung dient. Suttung hofft durch den Trunk des Blutes eines edeln Erschlagenen gottgleich zu werden, und Odin und Frigga zu stürzen. Gunlöd, einst als Kind geraubt, und in mystischen Klüften erzogen, ist Hüterin des Schreines, in welchem der kostbare Trank aufbewahrt wird. Sie ist der Gottheit treu. Sie will den Trank zum Opfer für Odin wahren. Da macht die Liebe zu dem Knechte ihres Tyrannen, an dessen Knechtschaft sie seines edeln, gütigen Wesens willen zweifelt, ihre Treue für Odin wankend. Sie liebt den tapfern Knecht, unahnend, daß der Gott selbst es ist, der sich in Knechtsgestalt verbirgt. Suttung, ihr Tyrann, wirbt um Gunlöd. Diese aber ist entsetzt. Die Liebe zwischen Odin und ihr bricht hellodernd aus. Sie giebt ihm, «dem Knecht», den heiligen Trank.

Dafür muß Gunlöd sterben. Suttung führt sie zur Öffnung einer Schlucht der Unterwelt. Er ruft Hela. Die Todes-Göttin kommt mit ihrem Helgesind, finstern Nachtalben. Odin aber sendet seine Lichtalben. Beide ringen um Gunlöd. Dann entweichen die Schatten zurück nach Helheim. Gunlöd wird in der Schlußszene nach Wallhall gebracht; rings sitzen die Helden der Vorzeit an breiten Tischen beim himmlischen Meth; Walküren und Geister im Hintergrund. Odin küßt die tote Gunlöd wach. Sie erkennt den Gott. Ihre Liebe und Treue haben gesiegt. Die Liebe hat sie entsühnt, in der Schlußapotheose sinkt Gunlöd in Odins Arme."

Nach warmem Lobe der dichterischen Schönheit des Textes sagt Hartmann dann weiter über die Musik des Werks: „In allen Teilen, wo die Liebe Odins und Gunlöds geschildert wird, ist die Musik von höchster, leuchtender Schönheit, oft überirdisch verklärt. Und wo man gleichsam zur Handlung zurückgeführt wird, wo Suttung singt oder seine erzürnten Sippen als höchstbelebter Chor eingreifen, ist der Schritt Gluckisch. Man ist nicht im Glauben, ein modernes Werk zu hören, sondern die Formsicherheit und Maßhaltung berühren klassisch. Nur die Liebesekstase kann man von der Nach-Tristanischen Zeit sich nicht losgelöst denken.

Die Musikstücke fließen natürlich in einander, so daß man kaum Rechenschaft geben kann, wo das Rezitativ, die Wortdeklamation, die Architektur geschlossener Formen sich scheiden. Nichts ist gewaltsam, gesucht. Aber allerdings vorwiegend zeigt sich Cornelius als Lyriker, als liederseliger Liebessänger. All seine Dramatik geht auf diesen Punkt aus. Gunlöd ist ein Liebesliederkompendium.

Damit ist es erklärt, daß Keiner berufener war, hier zu ergänzen, als Lassen, unser größter zeitgenössischer Lyriker. Was von ihm herrührt, wird schwer festzustellen sein. Er selbst sagt im Titel: «ergänzt und instrumentirt» habe er Gunlöd. Aber wenn man Cornelius' Art kennt, seinen Barbier, seinen Cid, so muß man durchaus annehmen, daß auf Lassens herrliches Talent ein großer Teil der schönen, milden, unnervösen Weichheit der Lyrik Gunlöds kommt, die eine Reihe Lieder darstellt, die an Schönheit, Stimmung und Einfachheit ihres Gleichen suchen. Cornelius «tränkte seine Gunlöd mit dem Herzblut» (seine eignen Worte!) Wie seltsam, daß das idealste, subjektivste Stimmungsstück, dessen Keimen in die Eindrücke fiel, welche Wagners Nibelungen entzündet hatten, nach dem Tode in Eduard Lassen den kongenialen Vollender fand. In Mainz, wohin Cornelius 1874 von München aus zu den Ferien reiste, wollte er sich «Gunlöd» ganz widmen; er mußte sterben. Nun ist dennoch die innerste Bewegung des Dichter-Komponisten durch Lassen zum Erklingen gekommen. Wie ein Hauch aus dem Jenseits weht es aus manchen Stellen des Werkes, wie das Ringen einer reinen schöpferischen Seele nach Verklärung. Wer im Theater Buntheit sucht, nach Goethes Satz: «Wer Vieles bringt, wird Jedem etwas bringen», dem wird «Gunlöd» schön aber monoton erscheinen. Wer in Glucks Iphigenie oder Orpheus eine ideale Form erblickt, der wird sich in Gunlöd gern versenken. Der Fremdartigkeit der textlichen Prämisse, die an sich uns völlig kalt läßt, wird zu begegnen sein durch öffentliche Besprechung des Stoffes. Auch die Nibelungen waren vor 1876 nicht Jedem geläufig. Freilich, an naiven Subjektivismus macht Gunlöd weit bedenklichere Ansprüche. . .

Nicht leugnet man bei Gunlöd im Gegensatz zu «Barbier» und «Cid» Wagnersche Einflüsse. Aber Cornelius war schon zu stark geworden, er wird von Wagner nicht beherrscht; Gunlöd ist ein völlig eigentümliches Werk, wehmütig als Schwanenlied eines tiefinnern Talentes. Gunlöd bot von den vielen und nicht unbedeutenden deutschen Opern dieses Winters

Digitized by Google

die weitaus bedeutendsten Eindrücke, und man darf von Weimar sagen: es hat endlich ein lebensfähiges edles Werk entdeckt, das noch Tausende erfreuen und erheben wird und das den Namen Cornelius mit unvergleichlichem Ruhme neu schmückt." (Dr. Z.)

Bildende Künste.

* Mit höchstem Gepränge ist am 1. Mai die **internationale Kunstausstellung in Berlin** eröffnet worden. Auch nur eine flüchtige Umschau in den Räumen des Ausstellungspalastes belehrt über die hervorragende Bedeutung des Unternehmens und läßt den Pomp der Einführung als wohlberechtigt erscheinen. Wir beschränken uns für heute auf einige statistische Angaben, um kurz den ungefähren Charakter der Veranstaltung zu kennzeichnen, und behalten uns eine eingehendere Berichterstattung für später vor.

Die Ausstellung ist nicht allein international, sondern sie zeigt auch sonst noch ein mehr umfassendes Gepräge als ihre Vorgängerinnen; den Gemälden, Aquarellen, Stichen, Skulpturen, architektonischen Entwürfen reihen sich diesmal an: bemalte Fächer, Entwürfe zu Diplomen und Prachtwerke des Buchhandels — Erzeugnisse der drei letzteren Gattungen allerdings nur in spärlicher Zahl. Von Künstlern fremder Nationen fanden sich zum idealen Wettstreite ein: Belgier, Dänen, Engländer, Amerikaner, Holländer, Italiener, Österreicher, Spanier, Ungarn; in geringerer Anzahl französische, griechische, japanische, norwegische, schwedische, polnische und türkische Künstler. Der stattliche Ausstellungskatalog verzeichnet an Werken aller Gattungen insgesamt 4579. Am glänzendsten und natürlich weitaus reichhaltigsten vertreten finden sich die Gebiete der Gemäldemalerei und der Skulptur, nur wenige Meister von Namen dürften hier vermißt werden. Wir bemerken u. a. die Namen: Lenbach, Böcklin, Menzel, Defregger, Knaus, Gußow, Piglhein, Angeli, Uhde, Meyerheim, v. Werner, R. Begas, Eberlein, M. Klein; von fremdländischen Künstlern: Munkacsy, Margitay, Matejko, Siemiradzki, Alma Tadema, King, Herkommer.

Die Anordnung und Verteilung der Kunstwerke, die geschickt zu treffen bei einer so überwältigenden Menge eingelieferter Arbeiten keine leichte Aufgabe war, muß als wohl gelungen bezeichnet werden; jeder fremdländischen und einheimischen Kunstgenossenschaft, die nur irgend in regerer Weise sich beteiligt, finden wir einen besonderen Saal, wohl auch Säle zugewiesen, und nur ein internationaler Saal versammelt eine Auslese von Kunstschätzen aller beteiligten Völker. U. K.

Vermischtes.

* Über **Bauernhäuser** veröffentlicht unser Mitarbeiter Heinrich Steinhausen in den „Bayreuther Blättern" (4) einen „Kiliansbrief", den unsere Leser als eine Ergänzung jenes Steinhausenschen Aufsatzes im „Kunstwart" (Kw. II, 24) betrachten dürfen, denn er behandelt hauptsächlich die Einrichtung der Bauernstuben. Der Briefschreiber plaudert zunächst humorvoll über die Erneuerung des deutschen Volkes und der deutschen Kunst durch das Bauerntum, von dem „Rembrandt als Erzieher" predigt, er erzählt, wie er sich dann auf den Weg gemacht habe, den deutschen Bauern in seiner Behausung aufzusuchen.

„Wirklich, das Hochgefühl kam über mich, ein Sendling im Auftrage der Nation zu sein, der das verschwiegene Merkwort ihres Bedürfnisses verstanden hat und ihm willig gehorcht. Ja, ich zog als Entdecker nach Grashagen, dem nicht geringere Mehrung deutschen Besitzes winkte, als irgend einem Reichskommissär in Bagamojo oder Uganda; denn was wir nicht kennen und nicht zu brauchen wissen, haben und genießen wir auch nicht, es sei in Zentral-Afrika oder zwischen Elbe und Oder zu finden.

Und was weiß denn am Ende die Welt, ich meine die deutsche, davon, wie der deutsche Bauer wohnt, wie er sich einrichtet, mit was für Gebrauchs- und Schmuckgegenständen er sich umgiebt von der Wiege bis zum Sarge. Mußte ich Landbewohner doch selber gestehen, daß ich darauf bisher wenig aufmerksam gewesen war. Denn ich habe nur selten Veranlassung, mich näher in den Wohnungen der Bauern umzusehen, so oft ich auch mit ihnen selber verkehre. Denn etwa mein letzter Aufenthalt im Schulzenhause von Straucheck hatte mir geringe Ausbeute an Bekanntschaft mit dem dortigen «Interieur» eingetragen, — obgleich ich mich zwei Stunden lang in der Gemeindestube aufhielt und also Zeit genug zu dergleichen gehabt hätte. Aber es war Reichstagswahl, und darum der Blick ausschließlich entweder auf die Wählergesichter gerichtet, ob sich nicht von ihren Mienen der Parteiname ablesen ließe, den ihr geheimer Wahlzettel in die Urne warf, oder auf diese Urne selbst, welche die Gestalt einer porzellanenen Suppenterrine ohne jeglichen stilistischen Ausdruck hatte.

Ich habe in Grashagen drei Bekannte, in deren Wohnungen ich zur Stichprobe meine Studien vorzunehmen gedachte: den Bauern Hoppensack, der Wittwer, den Kossathen Grapsch, der jung verheiratet, den Büdner Wudkach, der Altenteilsmann ist. Ich brauche ihre Personen nicht vorzustellen, da sie erstens nicht selber Zweck und Gegenstand dieser meiner Mitteilungen sind, sondern (wie wohlhabende Brautväter es manchmal an eifrigen Bewerbern beobachten) lediglich was sie zu eigen haben, und dann, weil ich weder Hoppensacken noch Grapschen bei meinem Forschungsgange antraf: nur der alte Wudrach saß in seinem Lehnstuhle. Es war nämlich Erntezeit und die gesamte Grashagensche Einwohnerschaft, die ganz alte und die ganz junge ausgenommen, auf dem Felde. Ich kann also die beiden Erstgenannten ohne Verletzung des Ablaufes der Ereignisse aus meiner Darstellung ausschalten, und was von dem Büdner gesagt werden muß, an seinem Orte anbringen.

Mein Plan war, bei Hoppensack die „gute Stube", bei Grapsch die Wohnstube und bei Wudrach das Altenteil zu besichtigen.

Hier ist das Ergebnis.

Des Großbauern neu und modisch erbautes Haus fand ich sehr wohl eingerichtet und die Putzstube reich ausgestattet: ein Umstand, der sich gewiß auch daraus erklärt, daß ihr Besitzer, wie er mir einst sagte, «schon drei Frauen tot hat». Jetzt waltet im Hause seine älteste Tochter und sorgt u. A. auch dafür, daß, wie sich's gehört, die beste Stube im Hause für gewöhnlich außer Gebrauch bleibt. Ich merkte es sogleich an der beklemmenden Luft, die von lange unterlassener Lüftung zeugt, an dem mit großen Laken verhüllten Sopha, an dem zurückgeschlagenen Teppich usw. Doch ich will nach der Ordnung schildern!

Die Wände waren tapezirt mit sehr bunter Glanztapete, auf der auch Gold sichtbar war; sie stellte

Digitized by Google

Blumen und Weinranken vor. Der Fußboden hatte einen braunen, ölglanzfarbenen Anstrich und verstärkte damit gut den Charakter dieser Stube als eines Adyton für Bauernstiefel. Ein neues Paar solcher in stattlichem Format sah ich an einem der Messinghaken hängen, die am obern Sims des Kachelofens angebracht waren. Am benachbarten Haken hing ein mit Silber beschlagenes Pferdegeschirr. Dieser Ofen war ein Prachtstück in seiner Art mit einem großen Medaillon an der Vorderseite, einen blumenstreuenden Genius darstellend, und oben mit einem im Rokokostile gebildeten Aufsatz geziert, in dem Muscheln, Fruchtstücke, Delphine, Najaden u. d. m. wimmelten.

Nach dieser ersten Umschau schlug ich den Teppich unterm Tisch zurück und genoß den Anblick eines schönen, durch Farbigkeit, Deutlichkeit und Riesigkeit der dargestellten Gegenstände hervorragenden Schilf- und Sumpfbildes, dem eine aufflatternde Wildente dramatisches Leben verlieh. In angenehmem Gegensatze zu dieser feuchten Niederung zeigte das enthüllte Sopha Rosen- und Fliedersträuße, die nur in sonnigen Sommergärten also prangen. Über Mahagoni-Tisch und Kommode waren Spitzendecken gebreitet, gewiß nicht wohlfeil von einer umherziehenden Verkäuferin aus dem Erzgebirge erstanden, und diese Klöppelarbeit wenigstens, gediegen und kunstreich, war keine Schein- und für den Massenabsatz fabrizirte Ramschware.

Der Spiegel dagegen, das Zylinderbüreau, das Pianino (die «türkische Schaarwache» stand auf dem Notenhefte, das ich liegen sah), Tisch und Stühle und was sonst noch an Möbeln vorhanden war, wiesen sämtlich auf Magazinmuster für den Großverkauf.

An Kunst- und Schmuckgegenständen bemerkte ich außer drei sehr großen und sehr bunten Petroleumlampen, wahrscheinlich den drei hoppensackschen Frauen verdankten Hochzeitsgeschenken, und einem Goldfischglase auf Korallenuntersatz, das aber leer war und nur noch durch einen über seinen obern Rand gelegten Miniaturkätscher die einst von ihm beherbergten Fische andeutete — außerdem also bemerkte ich einen Tafelaufsatz von Cuivre-poli und Krystallglas, der in äußerst ingeniöser Weise die Zwecke einer Blumenvase mit einer Frucht- oder Kuchenschale vereinigte und endlich sich als ein Aneroidbarometer auswies. Bei näherer Betrachtung, die dieses Prachtstück natürlich auf sich zog, fand ich allerdings den Wettermesser außer Thätigkeit, die Fruchtschale stark verbogen und oben das Glas durch mehrere Risse gespalten, alles in Folge von Verletzungen, die das kipplige Ding durch einen Fall sich zugezogen hatte. Aber seinen Hauptzweck, die Stube zu zieren, erfüllt es deswegen nach wie vor in gleichem Maße, wie auch die wirtschaftliche Tüchtigkeit Hoppensacks zu beweisen (denn er hat dieses Kunstwerk als Preis von einer Mastviehausstellung davon getragen), desgleichen dann noch ein bronzenes „Rauchservice“ auf geschnitztem Ständer mit Löwenfüßen, das in der Ecke stand.

Von den Bildern, welche die Wände zierten, beschreibe ich die mancherlei winzigen Photographien nicht weiter, wie ich auch das „Album“ nicht öffnete, das auf dem Tische lag, obgleich es ein solches mit Musik war, und ich mir also leicht hätte etwas vorklimpern lassen können. Aber ich betrachtete lieber die Wandbilder: zwei Steindrucke, den Übergang nach Alsen darstellend und Christus mit der Dornenkrone nach Guido Reni, zwei grelle Buntdrucke, den Kaiser Wilhelm I. und eine allegorische weibliche Figur, deren Bedeutung des Künstlers Geheimnis geblieben ist; besonders aber fesselte mich ein malerisches Kunstwerk, das der Verherrlichung Hoppensacks als Soldaten bestimmt war. Man sah ihn auf dem durch kühne Architektur in drei Felder geteilten Bilde dreimal: einmal zu Pferde mit gezücktem Säbel über grünes Feld sprengend und zweimal zu Fuß: in der ersten, zweiten und dritten Uniform der Gardekürassiere. Das Bild war lithographirt und bunt getuscht, die allgemein namenlose Soldatengestalt aber jedesmal sehr leicht zur besondren dadurch individualisirt, daß der Künstler ihr je den von einer Photographie ausgeschnittenen Kopf des jugendlichen Hoppensack aufgeklebt hatte. Lange betrachtete ich dies Kunstwerk und überlegte, indem ich es auf mich wirken ließ, ob sich unsere Portraitmaler nicht mit gutem Erfolge nach solchem Muster richten sollten: nicht bloß, weil sie auf diese Weise durch Vereinigung von Photographieköpfen mit Phantasiekörpern den erstrebten Realidealismus schön verwirklichen könnten, sondern auch, weil ohne Zweifel die Gemalten für dreimal abgestufte Darstellung ihrer Erscheinung dicht neben einander dankbarer sein würden, als wenn sie sich und Andere so auf jedem Bilde nur einmal sehen. —

Inzwischen war es Zeit geworden, mich in das Kossathenhaus zu begeben und mir Grapschens Wohnstube anzusehen. Ich fand sie in der That ziemlich stark eingewohnt und z. B. die Tapete, mit der auch hier die Wände überklebt waren, unten herum, wo nicht Bett oder Schrank die Wand verstellen, wahrscheinlich in Folge von fleißigen Abreißungs- und Abschälungsübungen der kleinen Grapsche, reichlich bordirt und gefranzt. Übrigens sah die Stube unwohnlich genug aus. Denn Bett und Spinden und großer Tisch, dieser mit Wachstuch überzogen, zeigten, daß dieser Raum auch zur Eß- und Schlafstube, ja auch zur Kinderstube diente, wie denn der kleinste Sproß des Hauses im Patentfederkinderwagen hin und her geschoben ward von seinen älteren Geschwistern, als ich eintrat. Aber zur Erfüllung dieser verschiedenen Zwecke war die Stube viel zu klein; und Schüsseln, Tassen und Teller, Kleidungsstücke, Lampe, Handspiegel und so vielerlei Gebrauchsgeräte, denen das Auge auf Spindenbort, Tisch und Stühlen, Fensterbrett und sonst wo begegnete, machten das Gegenteil eines Eindrucks von Behaglichkeit und wohlthuender Ruhe des häuslichen Lebens. Keineswegs zum Tadel des Ordnungssinnes, als ob dessen Mangel den vorherrschend unholden Eindruck dieses Wohnraumes verschuldet hätte. Denn woher soll ein ländlicher Hausherr, der ein gut Teil des Tages und im Sommer den ganzen Tag außer dem Hause berufen ist, Zeit gewinnen, besonders zur Ernte, so vielerlei Dinge zu säubern und zurecht zu stellen, wie sich's gebührt, mit denen weniger ein gefühltes als ein von außen angelerntes Bedürfnis solch eine Wohnung angefüllt hat, und zwar eine Wohnung, die selbst wiederum nicht mehr den Anforderungen des gegebenen Lebens entspricht, sondern dieses in den Zwang eines fremden Musters nötigt.

Digitized by Google

So stach denn also die verbrauchte und übel gebrauchte Ausstattung dieser Wohnstube gegen den unberührten (Flitter-)Staat des zuvor besuchten Zimmers scharf ab und machte den Eindruck eines Hauswesens, in dem sich die Bewohner nicht heimisch fühlten. Erwähnen will ich dazu nur noch, daß ein Regulator an der Wand mit seinen angeleimten kindischen Verzierungen die Umschau nicht erfreulicher machte, auch nicht ein Inhalationsapparat auf der Kommode. In Beziehung auf ihn beruhigte allerdings der Umstand, daß er offenbar längst ganz unbrauchbar geworden und außer Dienst gestellt war, hoffentlich doch, weil der oder die mit dieser Erfindung der neuen Medizin Bedachte vernünftiger Weise vorgezogen hatte, draußen frische Luft als drinnen klebrige Salzdämpfe zu inhaliren. —

Über die von mir im Wudrachschen Altenteile gemachten Beobachtungen kann ich kurz sein. Denn ich fand in der Kammer außer der Bank rings um den Mauersteinofen, auf die der Alte seine Füße gelagert hatte, und dem mit halbrunder Lehne versehenen Holzstuhle, auf dem er selber saß, nur noch einen Tisch vor mit Postille, Gesangbuch und Kalender darauf, und an der Wand neben dem Bett eine große Lade mit starkem Eisenbeschlage. Durchs kleine Fenster am Nelkenstocke vorbei, der darin stand, ging das Licht der sich zum Abend neigenden Sonne gerade auf die schön verzierten Namenszüge, die auf dem Deckel dieser Lade zu lesen waren. Mein alter Wudrach sagte mir, er hätte sie vor sechzig Jahren *selber* dahin gemalt, wie auch die Kanten rings um den Deckel, und was ich sonst von Malerei an der Lade sähe. Denn er hätte auch die Lade mit *eigner* Hand dazumal gezimmert zum Geschenk für seine Braut, und die Bettsponde und Tisch und Stuhl und die Ofenbank wär *alles von ihm*. Denn er war ein Tischler seines Zeichens gewesen. «Die Sachen sind aber Alle aus der Mode jetzt», sagte er, «und lange nicht mehr fein genug». — «'s sind auch die einzigen noch,», fuhr er fort, «hier im Haus, und ich will sie behalten, bis ich tot bin. Dann baut mein Sohn und reißt's Altenteil ab, und dann kommen auch meine Sachen fort». Darauf humpelte er von seinem Holzstuhle zur Lade, schloß sie auf und kramte darin umher, bis er ein vergilbtes Papier hervorlangte. Es war sein und seiner längst gestorbenen Alten Aufgebotschein. Den gab er mir in die Hand mit der Bitte, daraus hinten in seine Postille seinen und seiner Eltern Namen und Geburtstag mit deutlicher Schrift einzutragen. «Wenn ich tot bin», sagte er dabei, «damit mein Sohn mit der Anzeige nicht so viel Umstände hat». — Ich wünschte ihm: er möchte noch einen langen Feierabend haben in seinem Altenteil; aber er meinte: Er könnte abkommen und hätte genug. —

Zweierlei, Trefflicher, war mir gewiß, als ich zur Abendstunde von meinem Grashagenschen Entdeckungsbesuch wieder heimwärts stapfte. Erstens dies, daß unsere moderne Maschinen- und Markt-Kultur und -Kunst an unserem Volkstum einen schweren Raub begangen hat. Denn nicht bloß, daß sie selbst der Gediegenheit, des Ernstes, und darum auch der rechten Heiterkeit, der Würde und Sinnigkeit entbehrt, weil sie vielmehr aus dem Markt-, als aus dem Lebensbedürfnis, aus der Sucht nach Neuem als aus der Lust, inneren Gehalt zu gestalten, aus der Unruhe der Reflexion als aus der Notwendigkeit und der Kraft der sich selbst ergreifenden Natur hervorgegangen ist: sondern gerade auch das Schwächste ihrer schwachen Leistungen, das Tändelndste ihres Tandes, das Gleißendste ihres Scheines ohne inneren Glanz hat sie, wie eine Flut die Halm und Ähre erstickt, in unser Volk geschwemmt. Sie hat es damit überschwemmt und ihm, so weit sie vermag, die Behauptung seiner Eigenart unmöglich gemacht; sie hat seine Lebensformen nicht mit mitfühlender Hand weitergebildet und damit auf das volkstümliche Leben erhöhend und veredelnd zurückgewirkt, sondern dies Leben zurückgedrängt, die Freude daran verleidet und ist täglich mehr dabei, die Volksseele zu beirren und dafür zum Lohne trotz alles Kunst- und Gelehrteneifers auch für sich selbst im zunehmenden allgemeinen Wirrwarr Steuer und Kompaß zu verlieren. —

Zweitens, Edler, sah ich ein, daß, wer deutsches Bauerntum entdecken will, weiter und tiefer heutzutage blicken muß, als in die Wohnungen von Grashagen und tausend Dörfern im lieben Vaterlande, und daß also auch ich mit keinem Heureka die Welt erfreuen könnte, sondern vielmehr den Bildungs-Inhabern und -Verbreitern ein Mahnwort zurufen müßte, wohl zu bedenken, was sie thun, und sich ihr Zerstörungswerk einmal näher zu besehen. Aber ich sagte mir auch: die Welt ist viel zu weit geworden, und ihr Geräusch viel zu groß, als daß eines verborgenen Kilians Mahnwort, auch wenn er es ihr ins Ohr zu donnern vermöchte, nicht spurlos verhallen würde.

Doch nein: mir glückte es doch, eins anzubringen, am selben Abend, noch auf meinem Heimwege. Dies ging so zu. Hinter mir kam ein Wagen gefahren, hinten hoch bepackt. Ich trat zur Seite, um ihn vorbei zu lassen. Ein Herr blassen Gesichts und mit sorgfältig im Seidentuch verhülltem Halse erwiderte, sich aus dem Wagen beugend, meinen Gruß. Er schien mir ein menschenfreundlicher zu sein, und ich irrte mich in dieser Schätzung des Grüßenden nicht. Denn er war nur wenige Schritte an mir vorüber, so gebot er seinem Fuhrmann Halt und fragte mich, ob mich mein Weg nach Graupel, der nächsten Kleinstadt, führte. Auf meine Antwort, daß Kiliansho f allerdings am Wege dahin läge, nötigte mich der Herr, im Wagen neben ihm Platz zu nehmen.

Du weißt, Vortrefflicher: »Weß das Herz voll ist . . . , « und meines war voll. So schüttete ich es denn vor meinem Nachbarn aus. Ich schilderte ihm meine Eindrücke, ich klagte über die Vernachlässigung der volkstümlichen Bedingungen der Kunst und des Kunstgewerbes von Seiten der Hochvermögenden, und daß man sich Muster aus Pompeji herholte, aus Florenz und Japan, oder auch aus unsern Schlössern und Patrizierhäusern, solche bemalten Laden und Föhrenholzlehnstühle, wie ich sie bei Wudrach gesehen hätte, aber verachtete; ich fragte in der Erinnerung an Hoppensacks Ofen mit dem Rokoko-Aufsatz und dem mythologischen Medaillon, für den man doch dem Bauern ein schönes Stück Geld abgenommen hätte: warum man nicht gerade die Oefen, wie zu unsrer Väter Zeiten, zur Verbreitung sinniger, dem Volke verständlicher plastischer und ornamentaler Kunst benützte, deren

Digitized by Google

erfreuende und veredelnde Wirkung jedes Bauernhaus erfahren könnte, und ich rief, es wäre mir ein Rätsel, daß daran unsere Kunstgewerbeprofessoren nicht dächten.

Mein Wagennachbar hörte mir mit sichtlicher Lust zu und befeuerte damit meinen Eifer desto mehr. Als ich ausgeredet hatte, sagte er: «Teurer Herr, Sie haben Recht, und doch irren Sie sich». «Inwiefern?» fragte ich. «In der Meinung», erwiderte er, «als ob unsre leitenden Kreise für diese Dinge nicht das lebhafteste und verständnisvollste Interesse hätten». «Aber es wird nicht bethätigt» rief ich. «Doch», beteuerte er — «ich will's Ihnen beweisen».

Mittlerweile waren wir an dem Seitenwege angelangt, der nach meinem Heim führt. Gerade bei seiner oben berichteten Zusage hielt der Wagen, und während ich mich zum Aussteigen erhob, fuhr er fort: «Wissen Sie, was ich unter der hinten am Wagentritt hoch auf geschnürten Leinwanddecke mit mir führe?» Ich sah ihn erwartungsvoll an — :«Das letzte schön verzierte Spinnrad aus Strauchbeck und einen mit höchster Originalität und feinem Stilgefühl geschnitzten birkenen Lehnstuhl aus Laaslich, die verschiedenen bäuerlichen Trachtenmuster gar nicht zu rechnen. Alles aus Staatsmitteln (er betonte das Wort mit Stolz) angekauft».

Vor Erstaunen vergaß ich, für die mir erwiesene Güte der Platzgewährung im Wagen zu danken und war schon abgestiegen, als ich das Versäumte nachholte und mich dabei nannte.

«Mein Name ist Dr. Klimper», sagte der fremde Herr in Erwiderung meiner Selbstvorstellung und dem Kutscher zum Weiterfahren winkend: «Dr. Klimper, behörderlicherseits beauftragt, das Land behufs von Ankäufen für unsre Gewerbe-, Völker- und Trachtenmuseen zu bereisen».

«Sicher beigepackt!» sagte ich mit Hamlet, als ich ihm nachsah, trollte mich nach Hause und erleichterte meine Empfindungen durch diese briefliche Unterhaltung".

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender.)

In Sachen: „Romantik als Schimpfwort."

Daß das Wort Romantik „heute eine unendlich viel, daher nichtssagende Vokabel" sei, ist unbestreitbar. Es teilt diese Eigenschaft mit einer Anzahl anderer Fachausdrücke aus den Gebieten der Wissenschaft, Literatur und Kunst, die popularisirt und dadurch in ihrer Bedeutung verwischt wurden. Auch seine Anwendung als Schimpfwort hat es mit diesen gemein. Die Wörter „Idealist", „Naturalist", „Impressionist". und viele andere werden in ganz gleicher Weise als Schimpfwörter benutzt. Sie nun aber deshalb auch dauernd als solche festnageln zu wollen, wäre doch ziemlich verkehrt. Man lasse doch die Herren „Kritikastraten", die schon lange vor Paul Schönfeld durch Johannes Scherr, der ihnen auch noch die „Kritikakerlaken" zugesellte, entdeckt und weidlich bearbeitet worden waren, in ihrem Kauderwelsch fröhlich weiter schwadroniren zur Erheiterung der humorbedürftigen Menschheit und klopfe ihnen nur dann und wann auf die Finger, wenn sie's gar zu toll treiben! Den Gebrauch eines Wortes, das von ihnen mißbraucht wird, überhaupt zu diskreditiren, halte ich nicht für möglich. Jeder Gebildete kann, wenn er nur will, mit dem Wort Romantik eine klare Vorstellung verbinden: die begriffliche Verdichtung jener geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Erscheinungen, die man als romantische bezeichnet, führt dazu, das Romantische in seinen wesentlichsten Merkmalen als Schrankenlosigkeit zu erfassen. Der Begriff der Grenze besteht für den Romantiker nicht. Er unternimmt, wie seine ritterlichen Urahnen, beständig Raub- und Streifzüge in fremde Gebiete: er malt als Dichter, dichtet als Maler und schießt als Kritiker übers Ziel hinaus, wie dies neulich Hermann Bahr in seinem Aufsatz „Wahrheit! Wahrheit!" (Nation 25) gethan, in dem er das Prinzip der Wahrheit als ausgesungen und abgethan erklärt und von der Malerei behauptet hat, daß sie „mit festlichem Mute erst auf Eroberung der Wirklichkeit ausgezogen, um niedergeschlagen und verjagt bald nach dem Schein im Auge zu retiriren und vor lauter Farbenflecken am Ende die Form zu verlieren." Unzutreffenderes kann man über die heutige Malerei wohl kaum sagen. Die Pflege des „Scheins im Auge", d. h. des eigentlich Malerischen, hat gerade zu einem tieferen Erfassen auch der Form geführt, und Niedergeschlagenheit und Verzagtheit sind nicht gerade kennzeichnende Merkmale der auf dem Boden des Naturalismus stehenden Malerei.

Wenn geistreiche Exzentrizitäten, wie dieser Aufsatz Hermann Bahrs, wie „Rembrandt als Erzieher" und wie die genialen Klingerschen Zeichnungen, einen so großen Wiederhall auch bei den nicht geistreichen Leuten finden, dann muß etwas Romantik in der Luft liegen. Auch die politische Gespensterseherei, die Partikularistenriecherei und ähnliche Erscheinungen, die an die Demagogenriecherei von ehedem erinnern, muten romantisch an.

Wir werden also das Wort in der nächsten Zeit wohl häufiger gebrauchen müssen und wollen es vorerst noch nicht in die Rumpelkammer für abgenutzte Schimpfwörter legen. Herman Eichfeld.

Aus der Bücherei.

Kritische und geschichtliche Literatur. I. Georg Brandes' „Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen" liegt nunmehr mit dem sechsten Bande in der deutschen Originalausgabe abgeschlossen vor (Leipzig 1891, Veit & Co.). Dieser Band behandelt das junge Deutschland, und er behandelt es insofern gerechter, als es Treitschke im dritten Band seiner „Deutschen Geschichte" that, als der Däne zu den Gegenständen seiner Darstellung jene durchgängige historische Liebe hat, die überall Licht und Schatten sorgsam abwägt und verteilt, während man von Treitschke, der mit politisch-nationalen Urteilsmaßstäben an das Geschlecht von damals herangeht, nur Liebe oder Haß, eines von beiden, erwarten darf und hier begreiflicherweise mehr Haß als Liebe findet. Dennoch ist es nur zu natürlich, daß auch Brandes bei den theoreien- und phrasenreichen, aber um so schaffensärmeren Männern des vierten und fünften Jahrzehnts unseres Jahrhunderts nicht recht warm werden kann, und davon mag es wohl sich herschreiben, daß im zweiten Teile des Werkes die Persönlichkeiten mehr wie Schatten vorüberhuschen, ohne rechte Körperlichkeit zu gewinnen.

Digitized by Google

Auch der Umstand, daß das einmal als Abschluß gewählte Jahr 1848 ganze große Teile mancher Dichterlaufbahn der Behandlung entzieht, wird zur Erklärung heranzuziehen sein. Jedenfalls liegt der Schwerpunkt des Werkes durchaus in der ersten Hälfte, und besonders die glänzende Studie über Heine sei allseitiger Aufmerksamkeit empfohlen. Ich will hier nur noch den Wunsch anfügen, daß der Verleger uns recht bald ein zuverlässiges Gesamtregister bescheren möge. Es ist um so notwendiger, als dies Werk für alle, die sich mit der Literatur des 19. Jahrhunderts irgendwie beschäftigen, auf längere Zeit hinaus unzweifelhaft unentbehrlich sein wird.

Allen denen, die der Ansicht sind, daß Homer einen unendlichen Bildungswert besitzt, wie ihn wohl unter den Dichtern sonst nur Shakespeare und Goethe enthalten, wird Herman Grimms „Homer, Erster bis neunter Gesang" (Berlin, Hertz. 6 Mk.) ein um so willkommeneres und lieberes Buch sein, als der allgemeine Ansturm auf den griechischen Unterricht den Verlust dieses Bildungsmittels vielleicht befürchten läßt. Professor Grimm durchwandert die ersten neun Gesänge der Ilias wie ein Spaziergänger, der nicht im Sturmschritte seinen Weg durchmißt, sondern ihm behaglich nachgeht, hier eine Blume betrachtet, dort sich am Spiele der Sonnenstrahlen erfreut, da die Aussicht genießt. An dem Faden der epischen Handlung, die teils in Prosa, teils in freien Versen wiedergegeben ist, reiht er an passender Stelle zwanglose Betrachtungen auf: über Technik und Psychologie, über die homerischen Menschen und Götter, über Handlungen und Charaktere. Alles in jenem hocherfreulichen Verständnisse, das nur durch die Liebe zum Dichter zu erreichen ist und das überall zahlreiche neue Schönheiten findet, ohne hineinzugeheimnissen. Solch ein Buch könnte den Homer allenfalls unserer Bildung retten, wenn ihr das Original entzogen würde; aber auch, wenn diese Gefahr vermieden ist, behält es seinen hohen Wert. Denn Homers Schönheiten liegen nicht an der Oberfläche, sondern wollen langsam gefunden und gekostet sein; und denen, die auf der Schule „ihren Homer" gelesen, ist darum dies Buch vielleicht noch mehr ans Herz zu legen als den andern. Daß alles Philologische sorgfältig vermieden ist, scheint mir sehr taktvoll, und am meisten, wenn die Absicht des Verfassers in der oben angedeuteten Richtung lag.

So lange noch die edle Redekunst bei uns gar so sehr im Argen liegt, wird man die Absicht eines Buches, wie C. Albertis „Schule des Redners" (Leipzig, Wiegand) nur freundlich anerkennen können. Alberti verzichtet glücklicherweise auf eine gänzlich nutzlose Zusammenstellung allgemeiner Regeln und giebt vielmehr eine verständige Auswahl mustergiltiger Kunstreden, — leider zum Teil in ungenügender Uebersetzung, wie denn z. B. der Leser von Demosthenischer Sprechweise aus der gegebenen Übertragung keine Vorstellung gewinnen kann. Demosthenes, Cicero, Tauler, Geiler v. Kaisersberg, Savonarola, Luther, Skarga, Sheridan, Mirabeau, Fichte, Börne, Kinkel, Lassalle und Bismarck sind vertreten. Das Verständnis wird durch Anmerkungen und längere Einleitungen im allgemeinen in zureichender Weise vermittelt, nur stört besonders bei den letzteren ein dilettantischer Zug, indem der Verfasser von gewissen vorgesetzten allgemeinen Regeln der Redekunst ausgeht und so nicht selten das geschichtliche Verständnis nicht erreicht. Die mittelalterliche Beredsamkeit z. B. ist etwas flach erfaßt, und wenn der höfischen Redekunst der Franzosen in harten Worten aller Wert abgesprochen wird, so heißt das die einfache Thatsache verkennen, daß auch sie als Erzeugnis und Form ihrer Zeit notwendig war, und daß sie, zum mindesten in formaler Hinsicht, gleichfalls ihre Vorzüge hat, wenn wir uns auch vielleicht nicht dafür erwärmen können. Ueberhaupt stellt der Verfasser seine Persönlichkeit zu sehr in den Vordergrund: durch gewagte Zusammenstellungen, auffällig scharfe Urteile, herausfordernde Analogien (ein Mittel, das überhaupt nur in der Hand eines Meisters erhellend wirkt) lenkt er die Aufmerksamkeit von der Sache ab und verwirrt das Urteil. Sollte eine zweite Sammlung beabsichtigt sein — und ich hielte das für recht nützlich —, so thäte der Verfasser vielleicht der Sache ein Dienst, wenn er sie öfter für sich alleine sprechen ließe. Albert Dresdner.

*** Die Meisterwerke der königl. Gemäldegalerie im Haag.** Photogravürepracht-werk mit erläuterndem Text von A. Bredius (München, Franz Hanfstaengl.) — Wenn man die Namen des Direktors der Haager Galerie und der Hanfstaenglschen Verlagshandlung an der Spitze einer Publikation über die holländische Kunst findet, so darf man einer hervorragenden Leistung gewärtig sein. Und eine solche wird uns in der That in dem vorliegenden Galeriewerke geboten. Jene kleine Sammlung im Mauritshuis war bekanntlich in ihrem Ursprung das Kabinet der oranischen Prinzen, und ihr Inhalt besteht dementsprechend hauptsächlich aus Kabinetsstücken im eigentlichen Sinne des Worts, welche vorwiegend den niederländischen Schulen angehören. Dieser Charakter der Sammlung ist auch in ihrer Publikation zum Ausdruck gekommen, in der uns neben einundvierzig holländischen Bildern nur sechs vlämische, zwei deutsche und ein spanisches Bild geboten werden. Alle die Bilder, welche den Ruhm der Sammlung ausmachen, voran die fünf Rembrandts, dann Werke des Delftschen Vermeer, Potters, de Keysers, Ruisdaels, Moros, Rubens, Holbeins, Murillos und vieler Anderer liegen hier in Abbildungen vor, welche man als Meisterleistungen der heutigen Reproduktionskunst bezeichnen darf und die den bekannten Blättern Brauns in keiner Beziehung nachstehen. Es liegt in der Natur der Sache, daß diejenigen Kunstwerke, in denen die zeichnerischen Vorzüge am stärksten hervortreten, am besten gelungen sind, wie z. B. der Pottersche Stier, die Paradieslandschaft Breughels, das männliche Bildnis de Keysers und die Werke eines Moro und Holbein. Nicht in dem Maße befriedigt die Darstellung des Rembrandtschen Helldunkels, z. B. auf dem Simeon im Tempel, es wird die vollkommene Wiedergabe aller Feinheiten desselben in einer mechanischen Nachbildung wohl nie erreicht werden.

Wie die Reproduktion der Bilder, so steht auch der begleitende Text im vollsten Sinne auf der Höhe der Zeit. Allerdings darf man ja nicht, wie in den vor wenigen Jahren im selben Verlag erschienenen Amsterdamer Galeriewerke, eine kurzgefaßte aber vollständige Geschichte der niederländischen Malerei erwarten, denn dazu eignet sich aus den oben berührten Gründen der Bestand der Haager Galerie nicht. Mit Recht wählte daher der Verfasser diesmal die Form einzelner Beischriften zu den abgebildeten Kunstwerken. Diese nun bestehen aus den kurzgefaßten Lebensdaten des Malers und aus einer ästhetischen und historisch-kritischen Würdigung des Kunstwerkes. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß sie sowohl von einer vollkommenen Beherrschung des Stoffes Zeugnis ablegen, wie auch mit frischer Empfindung unter dem unmittelbaren Eindruck der Bilder niedergeschrieben sind. Auch werden in dankenswerter Weise wiederholt die Ansichten namhafter Kunstgelehrter, wie Burger-Thoré und Em. Michel unter den Franzosen, Bode, Woermann und Justi unter den Deutschen, mitgeteilt oder wörtlich angeführt. Seine unermüdlichen archivalischen Untersuchungen setzen den Verfasser auch diesmal in Stand, über die Lebensverhältnisse von mehr als einem Künstler Neues mitzuteilen, wie z. B. über die angesehene gesellschaftliche Stellung Adriaen van Ostades und über das freundschaftliche Verhältnis zwischen J. Wynants und de Helt-Stocade.

Zum Schluß sei hier der Wunsch zum Ausdruck gebracht, daß die Herren Verfasser und Verleger sich veranlaßt fühlen mögen, dieser schönen und vornehmen Publikation eine zweite folgen zu lassen, welche uns eine neue Reihe von Meisterwerken der Haager Galerie vor Augen führt.

Corn. Hofstede de Groot.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Dichtung. (D. gold. Vließ u. d. Ring d. Nibelungen) Landmann, Z. f. v. L.-G. 3. — (D. „Modernen" in Berlin u. München) E. Bauer, d. zwanzigste Jahrh. 7. — (Dichter als Hoheprieſter) Grottewitz, Mag. 14. — (Ibsen) † Herzog, Univ. 18. — (Ibsens Jugendentwickelung) Clemen, Lpz. Z., w. B. 21 f. — (Die dänische Erotik) Hansson, Mag. 14 f. — („Jung-Holland") Pluim, Mag. 16. — (Dtsches Frauenschrifttum in Böhmen) Schrattenthal, Böhmens dtsche Poesie u. Kunst, Märzh. — (Johann Meyer) Kohut, N. p. Bl. 6 f. — (Graf Schack) Gwart 11. — (Ilse Frapan) Wechsler, Dtsche Rschau, April. — (Bauernfeld) † Stern, Westerm. Mh. 416. — (Schriftstellerhonorare) Kohut, Dichterh. 15.

Inhalt: **Gotik und Renaissance,** von Fritz Unding. **Rundschau.** Dichtung. Alltags-Poesie. Theater. Wichtigere Schauspielaufführungen, XI. „Die neue Schauspielkunst". Musik. Peter Cornelius' „Gunlöd". Bildende Künste. Zur Eröffnung der internationalen Kunstausstellung in Berlin. Vermischtes. Über Bauernhäuser. **Sprechsaal.** Herman Eichfeld: In Sachen „Romantik als Schimpfwort". **Aus der Bücherei. Zeitungsschau.**

Digitized by Google

Der Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. M. 3.—.
— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.
— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.
— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.
— Morgenröte. M. 7.50.
— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.
Für Interessenten gratis:
Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.
Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig.

Jede Dame ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6, M. 10, M. 15, M. 40.
Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M 25 u. M 30
Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

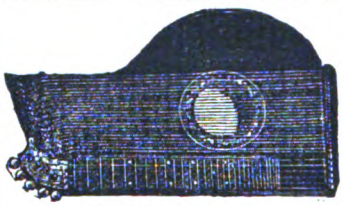
Cliché's fertigt **C. Bierstedt.** DRESDEN, Schlossstr. 30. etc.
Holzschnitte, Zeichnungen, zu Annoncen, Werken, Preis-Couranten, Illustrationen aller Art.

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

A. EHRHARDT ANSTALT XYLOGRAPH HALLE A. S.
Anfertigung von Holzschnitten Cliché's. Proben gratis. Berechnung billigst.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. E. Dochn, Dresden, Königstr. 11, III.



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Im Verlage von Louis Ehlermann in Dresden erschienen:

Avenarius, Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850. 2. verm. u. verb. Aufl., stilgemäß gebunden 7 M. 50 Pf. Klaus Groth (Kieler Zeitung): „Die Arbeit eines entschlossenen, unabhängigen Mannes von Geschmack und Urteil! . . Beiden (Avenarius und Theodor Storm) gemeinsam ist die Wahrhaftigkeit der Überzeugung, ohne Rücksicht und Vorsicht nur das aufzunehmen, was sie für vorzüglich halten, und eine gewichtige Regel: das Fernhalten aller leeren Phrase, »aller jener weichlich schmachtenden Reimereien, die ihr Gedeihen in den Blumenlesen weniger dem Urteil der Urteilsfähigen, als der Rücksicht aufs Anthologieen-konsumirende Geschlecht der Backfische verdanken«. Es ist ein Buch, das jahrelang vorhält, ein Extrakt aus den schönsten Blüten, die inniges deutsches Gemüt seit dreißig Jahren in allen Gauen aus dem Herzblut hat wachsen machen.“ Vom Fels zum Meer: „Der Vergleich mit den landläufig zusammengestoppelten Anthologieen wäre eine Beleidigung für diese Sammlung. Es ist ein literarhistorisches Werk im eminenten Sinne. . . Wie spiegelt es den Charakter der lyrischen und lyrisch-epischen Dichtung in den letzten drei Jahrzehnten! Zugleich ist das Buch eine Quelle reinsten und erfrischendsten Genusses und namentlich für den mit der modernen Literatur Vertrauten auch eine scharfe Kritik.“ Franz Muncker (Münchner Allgem. Ztg.): „Für die ästhetische Trefflichkeit bürgt schon der Name des Herausgebers der außerordentlich reiche und gediegene Inhalt wird den billigen Beurteiler vollauf befriedigen.“ Schwäbischer Merkur: „Als ‚Natur‘ könnte man das bezeichnen, wonach Avenarius gegriffen; gesunde, werdende Natur um uns her und in uns; und wir stehen nicht an, sein Buch als höchst bedeutsam hervorragend zu bezeichnen.“

Avenarius, Wandern und Werden, Gedichte. Brosch. 4 M., eleg. geb. 5 M. H. Keck (Deutsches Literaturblatt): „Sie packen, sie lassen nicht wieder los, sie erwärmen und erheben. . . Da gebären sich aus empfindungsstarker Brust die ergreifendsten Melodieen, da klingt Weh und Wonne im Herzen des Hörers wieder. . . Das ist echte, goldene Poesie! Da haben wir einen Künstler von Gottes Gnaden!“

Avenarius, Die Kinder von Wohldorf. Geh. 2 M., eleg. geb. 2 M. 50 Pf. Deutsche Presse (Max Koch): „Avenarius' Dichtung und der Beifall, den sie findet, kann geradezu als ein Maßstab angesehen werden, wie weit der verbildete Geschmack des Publikums noch dem Eindruck einfacher Schönheit zugänglich ist.“ Literarischer Merkur (Prof. Lederer): „In anmutigstem Gewande ein Büchlein, welches den Leser wie Nachtigallenschlag neben Zeisig- und Spatzengezwitscher berührt. . . Avenarius hat mit seinen „Kindern von Wohldorf“ ein Ganzes und Schönes geschaffen. Es ist mehr ein erhabenes lyrisches Gedicht, als ein Epos. Man kann sich das Lied von der Macht des Gesanges kaum in vollendeterer Darstellung denken.“ Die Gesellschaft (M. G. Conrad): „Es ist ein herrlicher Meistersang von der Macht genialer Menschenliebe über das verkümmerte Alltagsvolk, den Ferdinand Avenarius in diesem hehren Spielmannsliede anstimmt.“ Romanzeitung (O. v. Leixner): „Die Dichtung enthält entzückend schöne, innige Stellen voll Gemütsammut. Ich lege sie allen warmen Menschen an das Herz.“ Blätter f. lit. Unterhaltung (Ernst Ziel): „„Die Kinder von Wohldorf“ verdienen die allgemeinste Beachtung.“

Digitized by Google

Pro Band **50** Pfennig. **Geheftet.**

Engelhorns Allgemeine
ROMANBIBLIOTHEK
Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.
Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.
Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.
Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. **Gebunden.**

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Ed. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilsirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Aetherische Harz-Oel-Farben

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phobus.
In den einschl. Geschäften vorräthig. Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Protectorin
J. K. h. Grossherzogin
Luise von Baden.
Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** sind soeben in zweiter Auflage erschienen:
Gedichte
von **L. Rafael,**
mit einer Einleitung
von **F. Dahn.**
Fein gebd. M. 3.—.

PÄDAGOGISCHE
MUSIKSCHULE
v. Wera von Mertschinsky
Dresden, Struvestr. 15p.
Unterricht in Klavier, Violine, Violoncello, Chor- u. Sologesang, Musikgeschichte, Harmonie- und Kompositionslehre, Ensemblespiel.

Gesangunterricht, auch Partienstudium.
Leontine von Dötscher,
Grossherz. Meckl. Schw. Kammersängerin,
DRESDEN, Ferdinandplatz 1, III.

Die **Fahrrad-Fabrik „Normal"** ist die beste u. billigste
Bezugsquelle für Fahrräder
aller Art. Wer ein Fahrrad kaufen will, der versäume nicht, sich meine **Preisliste** senden zu lassen. Wo ich nicht vertreten bin, versende ich direkt.
Adolf Siksay,
Dresden-Striesen.

Ferd. Hillmann Söhne,
Inh. Ed. Gelpke,
Dresden, Prager Straße 38,
empfehlen
Rahmen
in jeder Stilart u. Ausführung. **Alte Bilder** werden gewissenhaft renovirt u. staubfrei wieder gerahmt. Fabrikation von Spiegeln u. feinen Holzwaren für **Zimmerdekorationen.**
Neu-Vergoldungen in solidester Ausführung.

Die parteilose Berliner Tageszeitung
Deutsche Warte
kostet bei allen Postämtern für 2 Monate
67 Pf.

Emil Wünsche
Fabrik photogr. Apparate
DRESDEN Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

REINE
CUBA-CIGARREN
betreffend.
Marke: Ultra mar 1888
Panetelas,
die aus **Westindien (Matanzas) aus 1888er Ernte** stammen, werden in Original-Kästchen mit **45 Stück Inhalt** zum Preise von **2 M. 97 Pf.** (1000 = 66 M.) franko gegen franko **abgegeben.** Partien verzollt franko und frei Verpackungskosten mit 66 M. pro 1000 Stück, unverzollt ab Hamburg 1000 Stück mit 14 Dollars berechnet nach Massgabe des jeweiligen Berliner Kurses. —
Den Verschleiss vermittelt Bergdirektor A. Ziegenspeck, **Altenburg i. S.**

Digitized by Google

Unter dem Allerhöchsten Protectorate J. Maj. d. Kaiserin u. Königin Friedrich.

INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG BERLIN 1891.

1. Mai bis 15. September.

Soeben erschien im Verlage von **Wilhelm Braumüller** in **Wien** und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt.

Von **Ernst Brücke,**
emer. Professor der Physiologie an der Wiener Universität und ehemaligem Lehrer der Anatomie an der Akademie der Künste in Berlin.
Mit 29 Holzschnitten von Herm. Paar.
Preis 3 fl. — 5 Mark.

Für Künstler und Kunstfreunde von hervorragendem Interesse. Auf die prächtige Ausstattung und die meisterhaften Holzschnitte Herm. Paar's machen wir besonders aufmerksam.

Alb. Glock & Cie.
Karlsruhe i. B. gegr. 1861.
Specialität in photograph. Apparaten für Künstler, Gelehrte, Techniker & Amateure.
Reichste Auswahl in Moment-Apparaten.

PHOTO-

graphische Apparate u. sämtl. Zubehör liefert u. Gewährleistung für gutes u. leistungsfähiges Fabrikat
Ludw. Schaller, Stuttgart,
No. 14 Marienstrasse No. 14.
Hauptpreisl. m. ü. 100 Abbildungen und **Anleitung z. Photographiren** steht g. Einsendg. v. 60 Pf. zu Diensten.

Gemälde-Salon
von
Theodor Lichtenberg,
Breslau, Provinzial-Museum. **Dresden,** 20 Ferdinandstraße.
Galerie hervorragender moderner Meister.
— Eintrittspreis 50 Pf. —
Jahresabonnements f. 1 Pers. 5 Mark, weitere Karten für Personen derselben Familie 4 Mark.

Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 24.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Urteile über Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.
Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.
Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.
Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,
Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.
Broschüre gratis!

KEIM'SCHE
W. MUGLER · MÜNCHEN.
MINERAL-FARBEN für Wandmalerei u. Anstrich.
Wetterbeständig.
Preislisten gratis.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden-A., 16.

Digitized by Google

Erstes Juni-Heft 1891.

Der Kunstwart.

Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

17. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2 1/2 Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Die wissenschaftliche Methode in der modernen Dichtung.

Es ist erstaunlich, welche Verwirrung der Begriffe die moderne Literaturbewegung dadurch hervorgerufen hat, daß sie in der Sucht, alle bisherigen Gesetze der Ästhetik zu stürzen, überall das diesen Widersprechende, den Gegensatz, das Extrem dazu als ihr Prinzip aufstellte. Man neigte dazu, einmal alles vollständig umzukehren. Keine These der modernen Dichtung ist indessen der neuen Literatur so verhängnisvoll geworden wie die Verkehrung des Satzes, daß Kunst und Wissenschaft etwas durchaus Verschiedenes seien, in den, daß beides dasselbe, daß die Kunst nur ein besonderer Zweig der Wissenschaft sei.

Zwar beginnt man bereits jetzt, in der neuesten Phase der modernen Literaturentwicklung, gegen jene letztere Anschauung kräftig Front zu machen, aber noch immer hat man ihre Fesseln nicht abgestreift. Thatsächlich vermischt man Wissenschaft und Dichtung noch in verwirrtester Weise, und viele noch möchten die Kunst ganz und gar zu einer physiologischen oder psychologischen Disziplin umgestalten, viele, auch wenn man absieht von denjenigen, die noch immer auf den „objektiven" Naturalismus und Zolas roman expérimental schwören.

Es ist sehr bezeichnend für die künstlerische Ratlosigkeit, die bei Beginn der neuen Literaturrichtung herrschte, daß Zola in dem angeführten Werke die Sätze eines medizinischen Gelehrten aus dessen Buche „Introduction à l'étude de la médicine expérimentale" meistens wörtlich auf den Roman anwendet und den Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst derartig außer Acht läßt, daß er sagen kann: Wir (die Romanschriftsteller) müssen mit den Charakteren, mit den Leidenschaften, mit den menschlichen und sozialen Thatsachen so operiren, wie der Chemiker und der Physiker mit den unorganischen Körpern, wie der Physiologe mit den organischen operirt. Nach Zola ist die neue Dichtung eine formule scientifique, eine wissenschaftliche Formel, und seine Nachahmer und Nachfolger sind derselben Meinung. Und wenn eine neuere (nicht die oben erwähnte neueste!) Richtung im Gegensatz zu Zola, der nur das äußere Milieu des Menschen in sein Gesichtsfeld gezogen hatte, nun die inneren Vorgänge der Seele vor allem berücksichtigte, so war diese Neuerung doch nur ein Wechsel des Gegenstandes, kein Wechsel des Prinzips. War Zola soziologischer Physiologist, so wurde Bourget, der Hauptvertreter der neueren Bewegung, individueller Psychologist. Ich weiß wohl, daß Zola in seinen Romanen nicht nur Gelehrter, sondern sehr oft ein echter Künstler ist, aber das letztere ist er fast wider seinen Willen, sicherlich aber wider sein System. Dagegen ist Bourget durchaus ein Dozent, der nichts als unser wissenschaftliches Interesse (dieses freilich in hervorragendem Maße) zu erregen versteht. Man vergleiche einmal „Un crime d'amour" mit Lazarus' „Leben der Seele" oder mit Mantegazzas Physiologien und die Ähnlichkeit der wissenschaftlichen Methode wird jedem in die Augen springen.

Das Hauptstück der Dichtung, das Künstlerische, das, was sie von der Wissenschaft unterscheidet, das fehlt eben bei diesem Romanschriftsteller. Es fehlt ihm die Fähigkeit, seine Gedanken uns so ins Gefühl übergehen zu lassen, daß wir bald berauscht, bald erschüttert dem Faden der Handlung folgen. Bourget und viele andere der modernen Dichter wenden sich mit ihren Werken an den Verstand des Lesers, sie geben ihm Erkenntnis, keine Empfindung, sie schaffen Wissenswertes, keine Gefühlswerte, sie sind Lehrer, keine Künstler, Redner, keine Sänger.

Das Haupterfordernis zu einem echten Künstler, daß er uns Welt und Menschen im Lichte seiner

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

Empfindung vorführt und je nach seiner Absicht unser Gefühl für sie einzunehmen oder von ihnen abzustoßen sucht, das hat man bis jetzt in kaum begreiflicher Weise außer Acht gelassen. So kommt es auch, daß wir jährlich eine Unmasse von neuen Dichtern auftreten sehen, die nichts sind als gute oder schlechte Soziologen und Philosophen.

Wenn nun aber die Fähigkeit, Gefühlswerte zu schaffen, auch das Haupterfordernis eines jeden Künstlers ist, sofern er den Namen Künstler mit Recht tragen will, so kommt doch noch etwas Anderes dazu, was den echten Künstler erst zum großen Künstler macht. Und das ist die Weite seines geistigen Horizontes. Je universaler ein Dichter den Geist seiner Zeit in sich walten und von sich aus wirken läßt, um so größer wird er sein, eine um so höhere Stufe wird er in der Literaturgeschichte einnehmen. Und hiermit komme ich auf die Frage, wie weit die Zeitwissenschaft, das wissenschaftliche Moment, in der Dichtung zulässig sei.

Ich will zunächst vom Inhalt reden. Wenn es selbstverständlich ist, daß ein großer Geist, ein vielseitig gebildeter Mensch noch lange kein Künstler zu sein braucht, so ist es doch ebenso ausgemacht, daß ein echter Künstler ein sehr mittelalterlicher Mensch sein kann. Die Marlitt war gewiß eine Künstlerin durch und durch, aber ihre Anschauungen standen auf der Fläche der höheren Töchterschule. Und eben wegen ihres engen geistigen Horizontes hat die Marlitt keine Bedeutung für die Entwicklung der Literatur; sie wird mit Recht vergessen werden.

Es kommt also darauf an, daß ein Künstler die Bildungshöhe hat, welche die obersten Geister der Welt haben. Der Inhalt seiner Dichtung darf nicht im Widerspruch stehen mit den modernen Entdeckungen der Wissenschaft, mit den geistigen Errungenschaften der Zeit. Er muß die großen Probleme, welche die bedeutendsten Geister beschäftigen, nicht nur wiederspiegeln, sondern womöglich in einem selbständigen Lichte zeigen. Er muß aus den Ergebnissen der Wissenschaft die Werte herauszuheben wissen, welche er seinem Volke als das Zukunftsbedeutsame, als Ideal hinstellen kann. So wie man aus den Goethischen Dichtungen den Geist der Humanitäts- und Renaissance-Ideen herausfühlt, so wie man aus jeder Seite Zola die Schopenhauersche Pessimismus-Weltanschauung hervortreten sieht, so muß man aus einer modernen Dichtung einen auf Darwin-Nietzschescher Grundlage auferbauten Neu-Idealismus empfinden.*

Wenn so der Inhalt der Dichtung mit der Zeitwissenschaft durchaus im Einklang stehen wird, muß die Form eine ganz andere sein, als die der Wissenschaft.

Gemäß der Eigenschaft der Kunst, Gefühlswerte zu geben, muß es als ein Grundsatz hingestellt werden, daß der Dichter nicht doziren, nicht predigen soll, sondern zeigen, malen, das heißt Bilder, Beispiele geben.

Von diesem Standpunkte aus ist es auch nicht zu billigen, wenn, wie es bei Bourget am ausgeprägtesten der Fall ist, eine minutiöse Seelenanalyse der Psychologie ins Handwerk pfuscht. Ich weiß wohl, daß es uns Moderne bedeutend interessirt, die seelische Entwicklung eines Menschen genau verfolgen zu können. Aber ist es zu diesem Zweck nötig, daß man jeden Gedanken, jedes Gefühl bis ins Einzelne zerlegt? Der Physiologe kann das thun, aber der Künstler sollte uns aus den Handlungen seiner Personen, aus den Beziehungen, in denen jene unter einander stehen, ihren Charakter, ihr Denken, Fühlen und Wollen entwickeln, aber nicht durch lehrhaftes Auseinanderlegen physiologischer Vorgänge.

Man kann diese psychologisch-wissenschaftliche Methode, welche jetzt herrscht, in der That als nichts Anderes auffassen, denn als den Beweis der Unfähigkeit der Dichter, den Stoff, den die moderne Wissenschaft ihnen allerdings in reichlicher Fülle an die Hand giebt, zu bewältigen. Das Merkwürdige dabei ist aber, daß man, anstatt im Inhalt den Geist der modernen Entdeckungen walten zu lassen, denselben in die Form verlegt, ohne auf die Forderungen der künstlerischen Technik zu achten. Es giebt genug Dichter, deren Werke den Stempel einer ziemlich zurückgebliebenen Weltanschauung tragen, die aber dennoch die moderne wissenschaftliche Form sich zu eigen gemacht haben. Die Sache ist eben die, daß man mit Zola die neue Dichtung nur als eine Formfrage aufgefaßt hat, daß man immer noch nicht begriffen hat, daß die moderne Literaturrichtung lediglich der Ausdruck einer neuen Weltanschauung mit neuen Problemen und neuen Idealen ist. Würden die Dichter sich endlich bemühen, die Welt unter dem Gesichtspunkte dieser neuen Ideale zu sehen, dann würde die Dichtung auch wieder einen großen, begeisternden, handlungsreichen Inhalt bekommen, dem man die Form anzupassen sich bemühen würde. Jetzt ist leider die Sache gerade umgekehrt. Der geistige Inhalt ist den meisten Dichtern fast gleichgiltig, ist unbedeutend, kleinlich, dagegen ist ihnen die Form, die Ausführung, die wissenschaftliche, psychologische Methode alles, sie ist bei ihnen zuerst da, und nach ihr kommt der Inhalt.

In einem Umstande glaube ich dagegen zu bemerken, daß die Dichter ein richtigeres Gefühl für die Forderungen der künstlerischen Technik haben. Man hat im Drama das Beiseitesprechen und die Monologe ganz entfernt. Meiner Ansicht nach mit großem Recht; der Dichter soll ja nicht Ansichten in aufdringlichen Reden predigen, er soll Meinungen in Bildern, in Handlungen der Personen nur durchleuchten lassen. Allein im Roman hat man dieses Beiseitesprechen, die Monologe und lehrhaften Auseinandersetzungen nur um so mehr überwuchern lassen. Obwohl ich durchaus nicht für Drama und Roman dieselben technischen Forderungen aufstellen möchte, so kann man doch aus dem Wesen der Kunst herausschließen, daß der letztere in dieser Beziehung dem Beispiel des Dramas folgen muß. Denn wenn auch der Romanschriftsteller Handlungen erzählt, während der Dramatiker seine Personen vor unseren Augen handeln läßt, so haben beide doch das Gemeinsame, daß sie den geistigen Gehalt ihrer Werke nicht wie Gelehrte durch Doziren unserem Verstande nahe bringen,

* Wir möchten wieder einmal ausdrücklich daran erinnern, daß auch unsere Leitaufsätze keinen vornehmeren Zweck haben, als den, Erörterungen über wichtige künstlerische Fragen anzuregen. Die Leitung dieses Blattes macht die Ausführungen des Herrn Verfassers weder hier, noch in vielen anderen Punkten ohne Weiteres zu den ihrigen. K.-L.

Digitized by Google

sondern wie Musiker durch gleichsam zu Melodien verbundene Handlungs-Akkorde in unser Gefühl übergehen lassen.

Daß die Form der neuen Dichtung trotzdem von derjenigen der alten Weise abweichen wird, ist selbstverständlich. Nur sollte man unter keinen Umständen den Inhalt der Form anpassen, sondern sollte für den neuen Inhalt die entsprechende Form suchen. Sehr viel Gutes werden dabei sprachgewandte Dichter thun können, die der neuen Sache, die sie darstellen, auch einen neuen, sprachlich genau deckenden Ausdruck zu geben wissen. Dann wird auch die pedantische Manier der seitenlangen Schilderung und Beschreibung wegfallen — ein echtes Zeichen einer Übergangsdichtung, welche die Dinge noch nicht mit einem einzigen Wort sprachlich zu fassen vermag, und so Sätze, Appositionen, Epitheta usw. verwenden muß, um die sprachliche Herrschaft über die betreffende Sache zu erlangen. Man kann schon jetzt die Beobachtung machen, daß viele neue Bezeichnungen in unsere Literatur eingedrungen sind. Es werden deren immer mehr eindringen und in immer schnellerer Folge, sobald die Dichter sich ihres Rechtes und ihrer Pflicht bewußt werden, für neue Dinge — und die moderne Wissenschaft hat ja so viel Neues gebracht — den entsprechenden Ausdruck sprachlich zu schaffen.

Kurt Grottewitz.

Rundschau.

Allgemeineres.

* **„Deutsche und französische Kunst"** ist ein Aufsatz überschrieben, den Paul Marsop in der „Gegenwart" (17) bringt.

„War Lessing ein Chauvinist?

Ein Franzose, welcher geneigt ist, in jeder Abwehr einen versteckten Angriff zu wittern, in jedem Versuche eines Nicht-Franzosen, sich von gallischer Denkweise frei zu machen, einen Rückfall in die Barbarei zu sehen, würde ohne viel Bedenken mit «Ja» antworten. Und die Vorkämpfer der «Moderne» in Deutschland, die Leute mit den zerrütteten Nerven, die Nachbeter der Zola und Manet dürften kaum lange zögern, diesem Ja ihr Amen anzufügen. Also gebietet es die internationale Höflichkeit, also vermeidet man den Schein, bei auswärtigen Privatfreunden für einen schwerfälligen deutschen Philister zu gelten, also will es schließlich die liebe, alte Gewohnheit, alles, was von jenseits der Vogesen kommt, mit besonderer Verehrung aufzunehmen. Frankreich wird sich niemals einen zuverlässigeren Alliirten gewinnen als diese «deutsche» Gewohnheit.

Es steht nun allerdings einem Jeden frei, der Meinung des Franzosen und des Halb-Franzosen über den Verfasser der Hamburgischen Dramaturgie beizupflichten. Auf der anderen Seite jedoch möchte vielleicht das internationale, allen Menschen angeborene Gerechtigkeitsgefühl bescheidentlich dafür eintreten, auch die Meinung derjenigen zu hören, welche sich auf einen ausgesprochen teutonischen Standpunkt stellen — wozu, nebenbei bemerkt, ein wenig mehr Mut gehört, als um mit der französisch-kosmopolitischen Modeströmung des Tages zu schwimmen.

Es war für Lessing keineswegs die höchste Genugthung, den Franzosen Eins, oder bei guter Gelegenheit auch ein Mehreres versetzen zu können; vielmehr wurde er durchaus von dem sachlichen Bestreben geleitet, nachzuweisen, daß die von den Franzosen aufgestellten Kunstregeln Angriffspunkte in Hülle und Fülle böten und um so weniger für andere Nationen maßgebend sein könnten, als selbige Kunstregeln dadurch ausgebildet worden seien, daß die Franzosen nichtfranzösische, griechisch-klassische und shakespearesche Kunst mißverstanden. Lessing hat, bei aller Anerkennung der besonderen künstlerischen Veranlagung der Franzosen, die tiefe, die ungeheure Kluft zwischen romanischem und germanischem Kunstempfinden aufgedeckt; er hat nachgewiesen, daß die Besonderheit der Geistesfrüchte, welche ein Land zeitige, durch Boden, Klima und individuelle Pflege bedingt sei. Aber er war weit entfernt davon, den Franzosen einen Vorwurf daraus zu machen, daß die Natur ihnen nicht alles Erdenkliche zu Teil werden ließ; wußte er doch, daß auch die Freigebigkeit, mit welcher sie uns Deutsche ausstattete, ihre Grenzen hatte. Er unterschlug weder eine gute Eigenschaft der Franzosen, noch ging er darauf aus, einen dem Deutschen mangelnden Vorzug demselben anzudichten. Er that nichts anderes, als daß er die Bilder des Deutschen und des Franzosen, zu greifbarer Deutlichkeit ausgeführt und frei von allem zufälligen Kram des Tages, einander gegenüberstellte; beide erhielten gleiches Licht. Seht, sagte er: der eine muß zu Shakespeares Banner schwören — der andere kann es nicht, selbst wenn er wollte.

Nun bleibt, unseres Erachtens, den Heutigen, sofern sie nicht selbst Lessinge sind, nichts übrig, als dem großen Meister nachzueifern, wenn es gilt, Klarheit in eine Kunstfrage zu bringen — selbst auf die Gefahr hin, den Vorwurf des Autoritätsglaubens auf sich zu ziehen, mit welchem die Modernen Jedem gegenüber, der sich dem wahrhaft Bedeutenden pietätvoll unterwirft, so eilfertig bei der Hand sind. Sollte jedoch hierauf eingewendet werden, daß unsere Zeit nicht diejenige Lessings und daß man inzwischen in der allgemeinen Menschenverbrüderung allzu weit vorgeschritten sei, um sich in der Weise der unerbittlich strengen, vor keiner Konsequenz zurückschreckenden Lessingschen Analyse zu versuchen, so wäre dem entgegen zu halten, daß, wenn man die Art des streitbaren Lessing bereits als veraltet ansehen würde, man insgleichen auch über die des friedfertigen, die des «Nathan», zur Tagesordnung übergehen könne. Das wollen jedoch die Teutonen ebenso wenig wie die Anti-Teutonen. Deshalb werden die Letzteren sich wohl oder übel darauf einzulassen haben, auch mit der Methode Lessing aus der schärferen Tonart zu rechnen, zum mindestens aber sich damit abfinden müssen, daß die Einen sich an dem Musterbeispiel nationaler Kritik, an dem eines Lessing, ebenso nach Kräften heranzubilden bemühen, wie die Anderen an dem einer kosmopoltischen, an dem des «Courrier de Paris».

Indessen sind wir, gerade als Lessingianer, sehr gern bereit zuzugeben, daß eine chinesische Mauer

Digitized by Google

auch für den ästhetischen Weltverkehr ebenso unbequem als an sich stillos und daß der Chauvinist eben ein chinesisches Mauerblümchen sei. Ganz recht. Es kommt eben nur darauf an, wer ein Chauvin ist. Unsere Epoche hat eine neue Gattung solch leicht erregbarer Herren gezeitigt: die Chauvins des Kosmopolitismus. Sie sind Fanatiker der Toleranz: daß nur ja Niemand von der Toleranz sich eine von der ihrigen um ein Haar breit abweichende Vorstellung mache: sonst geht es ihm an den Kragen — trotz Freiheit und Gleichheit! Wehe dem, welcher sich herausnimmt, gegen eine französische Exzentrizität in Literatur und Kunst sich aufzulehnen: die Franzosen sind ja unsere Brüder! Wehe dem, der gar seine Stimme dagegen erhebt, daß jede Pariser Augenblicksmode von deutschen Malern und Schriftstellern nachgeäfft wird: stört man doch damit den internationalen Gedankenaustausch, der das kommende Reich des großen Weltfriedens heraufführt.

Wir Anderen, die wir noch nicht so gut und human sind, um unser künstlerisches Nationalbewußtsein auf dem Altar eines verwaschenen Kosmopolitismus zu opfern und die wir zu viel Hochachtung für die berechtigte Naturanlage und Eigenart fremder Nationen hegen, um ihnen die gleiche Kraft im Entsagen zuzumuten, wir fragen danach, was ein Volk unter gegebenen Umständen geleistet hat, was es gegenwärtig zu leisten im Stande ist, und gestatten uns auf Grund dessen den Schluß zu ziehen, daß es wohl in künftigen, absehbaren Zeiten dieses schaffen und jenes nicht schaffen werde. Hierbei haben wir sorglich zu unterscheiden, ob sein etwaiges Unvermögen, einer Sache beizukommen, durch bösen Willen oder durch Naturanlage bedingt sei. Wir meinen: die auf festgegründetem historischen Boden erwachsene Kunst eines Volkes ist einem edlen Fruchtbaum zu vergleichen, dem die vom Nachbargarten herüberrieselnde Quelle wohl zu Statten kommen möge, auf den aber nimmermehr das Reis einer anderen Art zu pfropfen ist. Wer wäre so leichtgläubig, zu erwarten, das ein Kirschbaum Äpfel trage?

Mögen die naturalistischen Gassenbuben auch der ehrwürdigen Matrone Historie ein Schnippchen schlagen: die Erfahrungssätze der wissenden Frau bleiben darum doch in Kraft. Ebensowenig, wie das parlamentarische Werdeleben eines Volkes für irgend ein anderes schlechthin vorbildlich sein darf, ebensowenig ist eine Nation im Stande, aus den Ergebnissen der künstlerischen Evolutionsprozesse einer anderen, unbeschadet ihrer eigenen Vergangenheit, ohne Weiteres Nutzen zu ziehen. Es muß ein Jedes sich selbst durchkämpfen und für sich einen Schatz von Erfahrungen sammeln: jeder Einzelne, jedes Volk, jede Kunst. Gewiß mag nicht allein, sondern soll der Eine vom Anderen lernen, aber nur, insoweit dies ohne Schädigung des Wertvollsten, seiner Individualität, wie sie, aus eigenartigem Keime erwachsen, im Laufe der Zeit sich herausgebildet hat, geschehen kann.

Es ist den Deutschen nichts zuzumuten, was über die Grenzen ihrer natürlichen Veranlagung hinausgeht. Wir möchten keinen einheimischen Autor dazu veranlassen, ein feines Lustspiel oder eine komische Konversationsoper zu schreiben. Es ist freilich zu bedauern, daß Lessings «Minna» ein Unikum bleiben mußte. Doch, wenn irgendwo, so spricht hier die Ausnahme für die Regel, und diese heißt: der Deutsche hat keinen Salon — und demzufolge auch weder ein Salonstück noch eine Salonoper. Dafür besitzen wir, als echtes, unverlierbares Eigentum, die Shakespeareschen Komödien und die Idealposse: Kleists «Zerbrochenen Krug», das deutsche Singspiel: Hiller, Dittersdorf und Mozart («Entführung»), endlich ein heiteres lyrisches Musikdrama: Wagners «Meistersinger». Auf dem Boden der Molière und Boieldieu, der Auber und Sardou können dagegen weder unsere produzirenden noch unsere reproduzirenden Kräfte heimisch werden. Ebensowenig Sinn hat es, wenn der deutsche Maler den selbstgefällig in seiner Widrigkeit sich spreizenden Lumpenrealismus der Courbet, Millet (?) und der anderen gallischen Häßlichkeitsapostel nachzuahmen, wenn er den Impressionismus Corots und seiner heutigen landsgenössischen Verwässerer mit gutem Willen und wenig Temperament zu übertrumpfen sucht. Man mache sich doch klar, daß derartige Richtungen einzig und allein durch die Eigenart des gallischen Charakters bedingt sind. Natur und Menschen mit «schlichter Treue», in der Art der Holbein, Menzel, der in ihrer Vortragsweise gemäßigten altniederländischen Kleinmeister wiederzugeben, ist der Franzose nicht befähigt. Will er Ernsthaftigkeit und Tiefe an den Tag legen, so versetzt er sich in eine künstliche Erregung. Er berauscht sich dann entweder an großen Worten und malerischen Phrasen und wird akademisch-pathetisch wie Racine, Poussin, J. L. David. Oder er gerät in eine nervöse Überreizung: ohne es recht zu wissen, übertreibt und karikirt er wie Courbet und Victor Hugo, arbeitet er sich in die Wahnvorstellungen des in seiner Gesundheit zerrütteten Décadent hinein, verwechselt er die Methoden der wissenschaftlichen Analyse mit denen der künstlerischen, redet er sich ein, eine neue Farbenskala und ein neues Kompositionsprinzip entdeckt zu haben, erblickt er in der Frau nur mehr die werdende, die fertige Dirne und im Mann den Zuhälter derselben, sieht, malt und beschreibt er, der Kranke, Krankhaftes für eine kranke Generation — Schemen und Totengesichter, Unrat und Gemeinheit — wie die Nachfolger Manets und die Zolaisten. Was sollen wir mit all dem? Was haben wir mit den Auswüchsen einer im Niedergang befindlichen Kultur zu schaffen? Nietzsche behauptet zwar, wir Heutigen seien allesammt «Décadents» — und derjenige, welcher die Zustände in der deutschen Gesellschaft mit kühler Besonnenheit betrachtet, kann sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß das Fin de siècle-Gift sich auch in unser Familien- und öffentliches Leben einzufressen droht. Aber so weit sind wir doch noch nicht, daß die geistig Rückenmarksleidenden bei uns den Ton angeben sollten.

Der Franzose ist am glücklichsten in skizzenhaften Darstellungen; er ist eine impulsive Natur und so gerät ihm am besten, was er im Feuer der ersten Erregung, unter dem unmittelbaren Einfluß des Nervenreizes wiedergiebt: er vermag sein sarkastisch trockenes, klang- und gemütloses Lachen wie in einem Schallkasten festzuhalten, er kann die Thräne in seinem eigenen Auge photographiren. Der Deutsche hingegen ist bedächtig; er wird nicht so leicht gerührt und ist nicht so rasch mit dem künstlerischen Durchdenken einer

Digitized by Google

Sache fertig. Gefühltes und Geschautes muß bei ihm erst durch das Medium eines still-behaglichen Abwägens hindurchgehen — das sogenannte deutsche Träumen. Seine Stärke liegt nicht in der geistreichen Skizze, sondern in der gediegenen Ausführung; je länger er arbeitet, um so klarer ringt sich die herrschende Idee heraus, um so mehr gewinnt sein Werk an künstlerischer Wahrheit, um so näher kommt er der großen Objektivität, welche die große Kunst zeitigt, um so mehr verwandt zeigt er sich Shakespeare, der den großen Pan und den kleinen Menschen mit dem Auge betrachtet, das «jenseits von Gut und Böse» ist. Die Melodie Aubers ist ein allerliebster Einfall, im Augenblicke erfunden und empfunden; das symphonische Motiv Beethovens, das dramatische Schillers gewinnt oft erst auf der vierten Seite des Skizzenbuches, bei der zehnten Umschmelzung seinen endgültigen, plastischen Charakter. Die Komödie improvisirt sich, die Tragödie muß ausreifen.

Dem entsprechend sagen wir in aller Freundschaft zu den Franzosen: Bemüht Euch nicht um die Gunst Melpomenes! Ihr seid nun einmal nicht dafür veranlagt, das, was wir die hohe Tragik nennen, zu schaffen oder in Euch aufzunehmen. Wir mahnen Euch in Eurem Interesse: vergeudet die Zeit nicht mit unfruchtbaren Anstrengungen! Warum ist Euch denn, trotz alles heißen Bemühens, die Antike ein Buch mit sieben Siegeln geblieben? Warum liefert jede der keineswegs von den talentlosesten französischen Schriftstellern vorgenommenen Shakespeare-Bearbeitungen, warum die Aufnahme von solchen beim Publikum und bei der Kritik der Seinestadt den besten Beweis dafür, daß sich all diesen Faktoren der Geist des Löwen des Dramas nun einmal nicht offenbart? Warum erhärten es alle Aufführungen einer «Eroica» und «Neunten Symphonie» in Paris zwar immer, daß die Violinisten französisch-belgischer Schule den deutschen in der Technik überlegen sind, aber niemals, daß der heilige Beethoven die konservativen und fortschrittlichen Dirigenten Frankreichs bereits erleuchtet habe — Dinge, welche ein deutscher Musiker, wenn anders er nur etwas Fähigkeiten und Kenntnisse hat, mit oder gegen seinen Willen heraushören muß? Warum ist denn, von den Arbeiten des Pseudofranzosen Cherubini abgesehen, drüben noch kein Streichquartett von wirklichem Wert komponirt worden? Warum hat jede Pariser Konzert-Darbietung Wagnerscher Szenen, warum endlich auch die Lohengrin-Aufführung im Eden-Theater es für den Vorurteilslosen schlagend nachgewiesen, daß der in das Französische übertragene Wagner ein Unding sei und daß die ehrenwerten und fleißigen Gesangskünstler des tapferen, aber in seinem Vorhaben nicht ganz zielbewußten Herrn Lamoureux diesem Halbfranzösisch und Viertelsdeutsch mit ängstlicher Unbehülflichkeit gegenüberstanden? Warum all dies und noch so unendlich viel verwandte Erscheinungen?

Weil die Natur hier einen großen Riegel vorgeschoben hat.* Wer also mit Frankreich hadern möchte, weil es das klassische Land der Komödie und des Sittenschauspiels, der Momentmalerei und des feuilletonistischen Romans, der Rokoko-Arabeske, der Miniatur-Bronzen und der Instrumental-Nippeskunst sein und bleiben wird, wäre gerade so thöricht, wie der, welcher mit der Natur darum Händel anfangen wollte. Es ist ebenso unbillig, einem deutschen Bühnenhelden zuzumuten, daß er einen Frack trage, als einem französischen Mimen anzusinnen, daß er Macbeths Rüstung anlege oder sich mit Siegmunds Bärenfell kostümire. Wer das nicht merkt, der hat kein Gefühl für das Lächerliche und thäte gut daran, in der vergleichenden Völkerpsychologie einen Elementarkurs durchzumachen.

Weshalb aber heischt gegenwärtig das kleinste Boulevardblättchen «seinen Wagner?» Nun, der Franzose schwebt jetzt beim Anhören des Tristan-Vorspieles im siebenten Himmel des Entzückens, weil Wagner für ihn etwas Neues, weil er in die Mode gebracht worden ist. Das giebt uns den Schlüssel zur Sache. Friedrich der Große, welcher sicherlich französisches Kunstempfinden anteilvoll berücksichtigte, hat sich am schlagendsten über die gallische Cupido rerum novarum geäußert. «Das Geheimnis, in Frankreich Beifall zu finden, besteht darin, neu zu sein.» Wagners Ruhm jenseits der Vogesen ist von jungem Datum: also ist der Dichterkomponist «épatant». Brünhilde ist épatante, der Drache Fafner ist épatant. Aber auch der jüngste Schützling des Herrn Albert Wolff, welche gestern eine absonderliche malerische Schnurre ausgeheckt und auf Grund dessen eine Pariser Eintagsfliegen-Berühmtheit erlangt hat, gilt für «épatant» und desgleichen das um zwei Sous zu erstehende Spielzeug des Tages, welches in den letzten Weihnachtswochen zwischen der Madeleine und dem Gymnase auf den Markt gebracht wurde.

Ganz wohl. Der Franzose braucht jedes liebe Jahr eine neue Regierung, einen neuen Harlekin, eine neue Kunstmode. Möge er sich daran erbauen; Was schadet das uns? Es dünkt uns zwar wunderlich, wenn er, dem Sebastian Bach, Shakespeare und Goethe wesensfremd sind, sich jetzt mit dem germanischen Geiste der Werke Wagners zu schaffen machen will: doch darum bleibt es uns ja unbenommen, Wagner zu spielen, wie wir ihn verstehen. Verwahrung einlegen aber wollen wir dagegen, daß jeder kecke Atelierwitz, den drüben Niemand ernst nimmt und der höchstens dem findigen Pariser Chronisten und seinem Confrère, dem spekulativen Kunsthändler Gelegenheit giebt, sich ins Fäustchen zu lachen, alsbald in Deutschland als neues Heilsevangelium ausposaunt und mit einem Wust unklar theoretisirenden Geredes verbrämt wird. Einspruch erheben wollen wir, wenn nach wie vor naturalistische und sonstige sexuell-philosophische Studien der problematischen Nation von deutschen Schriftstellern mit ebenso viel Eifer wie Ungeschick nachgeahmt werden. Geißeln müssen wir es, daß jede über eine Pariser Bühne schnell dahin huschende Zote auf deutschen Brettern breitgetreten und vergröbert wird. Zu verspotten haben wir es, wenn ein deutscher Komponist, anstatt aus der unversiegbaren Quelle Haydnischen Frohsinns einen stärkenden Trunk zu thun, uns ein Ragout aus dem Schmause der Délibes und Lecocq zusammenbraut: wir brauchen ehrliche Hausmusik, keine Salon-

* Der ausgezeichnete Kritiker des „Temps", J. Weber, schreibt ebenso aufrichtig wie verständig: „L'Olympe scandinave ne nous séduit pas et sa chute ne nous arrache pas de larmes." (30. Juni 1890)

Digitized by Google

musik. Die Deutschen haben wahrlich Kern genug in sich, um in Ernst und Scherz etwas Eigenfrisches zu erzeugen. Darum hinaus mit dem Halbweltsgeschmack! Das «Mädchen aus der Fremde» ist für uns nicht die französische Abenteurerin, sondern der liebliche, keusche, aus fernen dämmerigen Waldtiefen in unserer Mitte erschienene Genius Friedrich Schillers.

Frei herausgeredet: was liegt Euch denn eigentlich im Sinne, Euch, den Gefolgschaften der freien Bühnen, den Bannerträgern der «Moderne», den Vorkämpfern des Ungesunden in der Malerei? Die Kunst von den Fesseln «überwundener» Konventionen zu erlösen? Das möchte man sich wohl gegenseitig einreden. Nein: die Kokotte der Rue Bréda und die Polyandrie! Das ist es, meine Damen und Herren! Habt Ihr einmal diesen Geschmack, so wendet Euch doch verständigerweise gleich dorthin, wo Ihr denselben am Besten ausbilden könnt. Überschreitet recht bald die Grenze und verderbt uns die reine deutsche Luft nicht mit Eurem unlauteren Atem!

Wir laufen darum gewiß noch nicht Gefahr, einseitig zu werden, wenn wir das Afterfranzosentum mitsamt seinen Anhängseln, den neuskandinavischen und neurussischen Hinterlandsmoden, kräftig von uns abschütteln. Von dem, was gut, liebenswert und dauerbar im französischen Charakter ist, von dem, was das Beste eines Molière und Diderot ausmacht, haben wir, nach wie vor, viel zu lernen; an dem, was uns ein Grétry und Boieldieu, was uns ein Diaz und Th. Rousseau, was uns ein Musset und Béranger bieten, müssen wir uns herzlich erfreuen. Die Franzosen *waren* einst das führende Kulturvolk: ehren wir in ihnen ihre bedeutsame Vergangenheit, hoffen wir für sie auf eine gedeihliche Zukunft. Die Losung sei: achten wir die Franzosen, aber bekämpfen wir — *das Französeln*!"

Was Marsop hier sagt, mußte einmal wieder auch an dieser Stelle gesagt werden. Wir verhehlen aber unsere Meinung nicht, daß der geistvolle Verfasser manche Erscheinung des „Französelns" auch irrig beurteilt. Wie vieles bei dem Herüberziehen von Fremdem ins Deutsche falsch und gefährlich ist, wie vieles aber auch nützlich und gut, weil es uns den Samen zu Pflanzen bringt, die auf unserem Boden eigenartig sich entwickeln können — das ist schwer zu unterscheiden, aber es muß versucht werden, es nach Möglichkeit zu unterscheiden. Erst im vorigen Hefte des „Kunstwarts" ist darauf hingewiesen worden, daß selbst die Wurzeln der herrlichen deutschen Gotik „französischer Import" waren — *solche* Erfahrungen mahnten zur Vorsicht, wenn man *jeden* künstlerischen „Import" verdammen sollte.

Theater.

* Der **Schauspielerkultus**, eines der bezeichnenden Leiden unserer Zeit, trat wieder so recht zu Tage bei dem kürzlich gefeierten „Frühlingsfeste" der Berliner „Freien Bühne". Hören wir darüber *Otto Felsing*:

Während die Natur draußen ein Tag um Tag erneutes Frühlingsfest begeht, fühlte die «Freie Bühne», oder vielmehr ein Teil ihrer «außerordentlichen» Mitglieder, das mir nicht recht verständliche Bedürfnis, in den Sälen der Philharmonie ein Frühlingsfest zu feiern, das nach dem Wortlaute der Einladungsschrift (zur Teilnahme für gutes Geld) «zugleich ein Ehrenfest für die Bühnenleiter und Darsteller bilden soll, welche während der verflossenen zwei Jahre die Freie Bühne künstlerisch unterstützt haben». — Ich bin überzeugt und habe übrigens Beweise genug dafür, daß eine ganze Anzahl von Leuten gerade durch die Betonung dieses Umstandes veranlaßt wurden, sich von jenem Frühlingsfeste fern zu halten: es sollte eben wieder einmal und zwar diesmal mit voller Absicht, die Thatsache in Erscheinung treten, welche all unseren großen und kleinen halböffentlichen Festen ein so Vielen unerwünschtes Gepräge giebt, die Thatsache nämlich, daß auf ihnen samt und sonders, wie sie sich nun auch nennen und von wem sie ausgehen mögen, die *Bühnenkünstler* ersten bis letzten Ranges dominiren und sich dadurch jedes Fest zu einem «Bühnenballe» gestaltet, auf dem «die Übrigen» eben nur die Folie für die Schauspieler-Welt — mit Einschluß der unter dem Deckmantel der Künstlerschaft florirenden halben — abzugeben haben! Die ehrenhaften und tüchtigen Bühnenkünstler in allen Ehren! Gewiß! Aber es ist nicht zu leugnen, daß mit und neben diesen auch den .... anderen ein so großer Raum in unserem Gesellschafts- und Festleben eingeräumt wird, daß zahlreiche Familien sich davon abgestoßen fühlen und beschließen, «die Gesellschaft unter sich» zu lassen, daß dem in gewissen Kreisen zu unglaublicher Höhe gediehenen Künstler- und noch mehr Künstlerinnen-Kultus eine geradezu unleidlich häufige wie günstige Gelegenheit zur Entfaltung gegeben und somit dem unleugbar vorhandenen großen, meist sogar lächerlich-übermäßigen Selbstbewußtsein der Bühnenkünstler wie ihrer in sehr vielen Fällen unglaublich großen Selbstüberschätzung der denkbar größte Vorschub geleistet wird! Und es wäre doch gewiß «ein Ziel aufs Innigste zu wünschen», die Ansprüche der Theaterwelt auf Schätzung gerade im Gegenteil ein wenig einzudämmen! Spielt doch ohnehin schon das Theater an sich eine Rolle in unserem öffentlichen Leben, die seiner jetzt so kleinen Bedeutung als Faktor unseres Kulturlebens ganz gewiß nicht entspricht. Das Theater ist jetzt beinahe durchweg ein Geschäft, betrieben mit den Mitteln weniger der Kunst als des Kunsthandwerks, geleitet in derselben Absicht wie jedes andere Geschäft: möglichst viel daran zu verdienen! Die Ausnahmen davon, wie wir sie fast allein in den königlichen Bühnen sehen, bestätigen eben bei einem Vergleiche mit der Mehrzahl der Bühnen nur die Regel! Die Zeiten, in denen das Theater einen Einfluß zum Guten hatte, wo es den Patriotismus anfeuerte — den echten, nicht seine Karikatur, den Chauvinismus —, wo es uns Vorbilder großer Männer und großer Tugenden zeigte, wo es wenigstens ungefähr dem Schillerschen Ideale: «die Schaubühne eine moralische Anstalt!» nahekam — — — sie sind längst vorüber! Und wenn das Theatergeschäft noch eine Wirkung auf unser Leben hat, so ist sie ganz gewiß das Gegenteil von einer guten. Sieht man aber von einem solchen Wirkungszwecke des Theaters ganz ab, will man ihm nur den Zweck beimessen, der Kunst an sich zu dienen, dem Spiel der dramatischen Poesie, den Leistungen der Charakterverkörperungskunst eine Stätte zu bieten, so steht es doch wahrlich noch schlechter um die Bühne

Digitized by Google

von heut zu Tage! Das bedarf keines Beweises; jeder Theaterabend beweist es ja zur Genüge. Das Theater ist eben nur ein Geschäft, das in seltenen Fällen darauf abzielt, durch Veranstaltung eines etwas veredelten Vergnügens dem Veranstalter Geld zu bringen, in den meisten, durchaus meisten Fällen aber, dieses Geld durch Veranstaltung weit minder edler Vergnügungen einzubringen. Und doch thut das Theater, thun alle seine Angehörigen so, als ob die Bühne die edelste Blüte der Kunst repräsentire, als ob die Angestellten des Theatergeschäftes die geweihten Jünger und Priester der echtesten, allen anderen Kunstzweigen voranstehenden Kunst seien, und doch unterstützt das Publikum diese Vorschützung einer längst nicht mehr oder doch nur in den seltensten Fällen wahren Thatsache, indem es sich vorspiegelt, es huldige der Kunst, wenn es dem Theaterbesuch weit mehr als jedem anderen, reineren Kunstgenusse Zeit und Geld opfert, und indem es bei jeder Gelegenheit den Bühnenkünstlern, auf den Brettern der Szene wie auf dem Parkett der Festsäle, «Triumphe» bereitet! — Daran nimmt auch ein großer Teil der Wortführer des Publikums der Reichshauptstadt, ihre Presse, Teil, leider! Wenn sie aufzählt, wer z. B. ihre eigenen Festlichkeiten, den «Federball» durch seine Gegenwart «verherrlicht» — die Bühnenkünstler wie ihre mehr oder minder schönen Kolleginnen dominiren im Ballberichte, weit stärker sogar noch, als sie im Ballsale dominirten; wenn eine Schauspielerin stirbt, so liest man Tag für Tag Artikel, Notizen und «Erinnerungen»; wenn aber ein bedeutender Gelehrter stirbt, der vielleicht durch seine stille Forscherarbeit nicht nur die Wissenschaft bereichert, sondern auch dadurch einem großen Industriezweige die Möglichkeit eines bis dahin ungeahnt mächtigen Aufschwunges und damit Tausenden von Menschen Brot gegeben hat — dann bringen die meisten Blätter nur ein mageres Notizchen, falls sie sich nicht etwa gar mit dem Abdrucke der drei Zeilen einer der blauen Wolff'schen Depeschen hinten im Telegrammteile begnügen! Ja, noch mehr: wenn ein Bildhauer oder Maler ein bedeutendes Werk ausstellt, das vielleicht Jahre lang zu seiner Heranreifung gebraucht hat, so widmen ihm die Zeitungen ein paar Zeilen, gelegentlich, wenn der Referent gerade einmal den betreffenden Kunstsalon zum Zwecke eines summarischen Referates über mehrere Bilder besucht; wenn aber die junge Heroine des Stadttheaters von Köln oder vielleicht von Basel einen Gastspiel-Antrag nach Göttingen oder auch nur nach Bomst bekommen hat, so wird diese hochwichtige, äußerst interessante Nachricht sofort telegraphisch gemeldet und den Lesern in irgend welcher lobenden Garnirung sofort brühwarm aufgetischt, und ihnen Tags darauf, ebenfalls auf dem Drahtwege und in entsprechender «Frisirung», die welterschütternde Kunde unterbreitet, daß jene Künstlerin jenem «verlockenden» Gastspiel-Antrage «leider keine Folge geben könne, weil die Direktion ihrer schätzbaren Kraft auch auf diese wenigen Tage nicht zu entraten vermag!» Ist es da ein Wunder, wenn die Bühnenkünstler von ihrer Bedeutung für Kunst und Leben so durchdrungen sind? Sie machen für sich jede nur ausdenkbare Reklame — das Theatergeschäft fordert ja nun einmal mindestens einige! — die Presse gewährt ihnen bereitwillig die Mittel dazu, das Publikum liest das Alles, gleichgültig oder mit Lächeln und Achselzucken, gibt sich aber auf dem nächsten besten Feste die größte Mühe um den interessanten Sänger oder die schöne Schauspielerin, «von denen in den Zeitungen so viel die Rede ist», drängt sich um sie und «feiert sie», bis ihre Selbstschätzung zu einer häufig genug an Größenwahn grenzenden Selbstüberschätzung geworden ist! Nein, gewißlich, die Bühnenkünstler sind in der Hauptsache nicht Schuld daran, daß sie jene alles Andere überstrahlende Stellung im hauptstädtischen Festleben einnehmen; um so weniger tadelnswert sind sie bei der so oft unangenehm auffallenden Ausnützung dieser Bevorzugung vor Mitgliedern anderer Berufszweige, als ja ihr Beruf sie zwingt, ihre Person nach Möglichkeit zur Geltung zu bringen, wenn sie ihn ausüben; ist doch ihre Person das Material ihres Kunstschaffens, oder, je nachdem, ihrer Kunsthandwerkerei! — Das mindert aber keineswegs die Größe der Unverhältnismäßigkeit, in der die Bedeutung der Bühnenwelt für unsere Kunst und die bevorzugte Stellung derselben in unserem gesellschaftlichen Leben zu einander stehen, eine Unverhältnismäßigkeit, die besonders den weniger ehrenwerten Elementen darunter zu Gute kommt, weil diese die große Bevorzugung kecker ausnützen! Daß in dieser Sachlage, abgesehen von der Rückwirkung auf die von der Bühnenwelt minder Bezauberten, namentlich auf die schlicht bürgerlichen und die solide vornehmen Familienkreise, auch eine schreiende Ungerechtigkeit steckt gegenüber den nicht mit den Mitteln der eigenen Person arbeitenden und daher nicht auf die «In-Szene-Setzung» ihrer Person abzielenden Vertretern der anderen Künste wie der Wissenschaft usw., das liegt, glaube ich, so auf der Hand, daß es unnötig wäre, die Behauptung noch zu begründen.

Man wird mir vielleicht einwenden, daß gerade, wenn die vorstehenden Darlegungen richtig sind, ihre Drucklegung dazu führen müsse, die flitternde Gloriole um das Haupt der Bühnenkünstler nur noch um so weiter erkennbar sichtbar werden zu lassen, da auch das gegen die Bevorzugung der Bühnenwelt Geschriebene nur als «Reklame» für sie diene. Allerdings, ich muß das zugeben, und dennoch halte ich es für gut, daß das Vorstehende einmal öffentlich gesagt werde! Es wird so Manchem, der jenes aufgezeigte Mißverhältnis, jenes gänzlich unbegründete Dominiren der Theaterwelt mit Unbehagen dunkel empfand, ohne die ganze Ausdehnung desselben zu überblicken, die Augen darüber vollends zu öffnen — — und die gute Wirkung wird dann sicher nicht ausbleiben! So bezaubert vom Mimentum ist unser deutsches Publikum ja doch glücklicherweise nicht, daß es die schreiende Bevorzugung der Bühnenkünstler und die dadurch entstehende ebenso große Zurücksetzung sehr viel bedeutenderer Kulturfaktoren noch weiter unterstützen sollte, nachdem es sie erkannt; daß es nicht rund heraus sagen sollte: Ehre, wem Ehre gebührt . . . aber nicht Euch alle Ehre und den Anderen nur den winzigen Abhub davon! Und wenn nur Einige sich hierüber klar werden und danach handeln, so ist das Frühlingsfest, das «Ehrenfest für die Bühnenleiter und Bühnenkünstler» des Vereins «Freie Bühne» doch nicht ganz ohne einen guten Zweck gewesen . . . denn der Zweck der Verringerung des Vereinsdefizits soll nicht besser

Digitized by Google

erreicht sein als der, die Besucher des Festes zu amüsiren! Wer nicht seine Rechnung darin suchte und fand, den festlich geehrten Künstlern und Künstlerinnen Myrrhen und Weihrauch zu streuen, soll ganz und gar nicht auf seine Kosten gekommen sein, wie man mir sagt — ich selber verspürte keine Lust, an dieser Fest-Ehrung Teil zu nehmen, um meinen Lesern weiter nichts melden zu können, als daß darüber nichts Interessantes zu berichten sei!

Musik.

* Zwei wichtigere **Opern-Aufführungen** haben wir diesmal aus Dresden zu melden.

Otto Fiebachs Oper in einem Aufzuge „Bei frommen Hirten" spielt in der Gegenwart, und Briganten und Carabinieri haben darin zu thun. Die Musik ist nicht bedeutend, aber immerhin erfreulich, „fließende Melodien, Sangbarkeit, Klarheit in Rhytmik und Harmonie und Wohlklang in letzterer und in der Instrumentation" werden daran gelobt. „Der Komponist beherrscht die Formen mit großer Gewandtheit und Sicherheit und behandelt sie mit unverkennbarem Interesse daran. Eine Neigung zu kontrapunktischen, selbst thematischen Gestaltungen wird ihm vielleicht von modernen Philistern zum Vorwurf gemacht," schreibt Niese, der Vertreter der älteren Richtung in der Dresdener Kritik, „wird aber gewiß von dem Unbefangenen gern empfunden, zumal sie den Ensembles sehr zu gute geht. Und diese spielen die Hauptrolle; es kommen in der Oper nur zwei Sologesänge, ein hübsches humoristisches Lied für Baß (Falcone) und ein Solo für Tenor, welches wegblieb, vor. Die gesamte übrige Musik besteht in Ensembles, unter denen die beiden letzten, ein Sextett und das Finale, den ersten Rang einnehmen. Sie sind ganz vorzüglich schön und in übersichtlichster, architektonisch reiner Form aufgebaut. Überall in der Musik spricht der Verfasser unverkennbar seine eigene Sprache, er kümmert sich nicht um die wirklichen und vermeintlichen Errungenschaften der Neuzeit und hascht nicht künstlich nach sogenannten geistreichen Effekten."

Über Karl Grammanns romantische Oper „Melusine" lassen wir unsern Mitarbeiter L. Hartmann sprechen, der in seiner „Dr. Z." das Werk folgendermaßen beurteilt: „Wie fast alle Neuesten ist Grammann Eklektiker, aber einer mit sehr klug gebildetem Geschmack, mit geschickter Hand, und mit Tonfarbensinn begabt. Neu ist in dem Werke Nichts. Nicht nur von den Musikideen und Formen gilt das, sondern auch von der chronologischen Entstehung. Die heutige Melusine Grammanns ist eine Überarbeitung des 1874 in Wiesbaden gedruckten Buches. Das soll natürlich kein Tadel sein. Oft und gern kommt der Künstler in späteren Jahren auf die Entwürfe der ersten Jugend zurück. Und Grammann hatte dazu besonderen Anlaß. Denn seine Stärke liegt nicht im Bau der Musik, in der Zeichnung, sondern im Kolorit, in der Schilderung, und für diese ist gerade der Melusinenstoff sehr geeignet. Wenn das Werk, das V. Jahn, der jetzige Wiener Hofoperndirektor, vor siebzehn Jahren in Wiesbaden aufführte, seitdem weit vollkommener ausgestaltet wurde, so sind die Mängel dennoch nicht beseitigt. Sie liegen in dem ganz undramatischen Textbuch. Es geht genug vor, gewiß; aber ohne innere Verbindung. Nymphengesänge, Kreuzfahrermarsch, Fischerliedchen, Glockenläuten, Eremitenpredigt und Mönchslieder — der ganze Apparat ist aufgeboten, aber der Textdichter hat nur Schablonen geliefert, und wir werden nicht einmal interessirt oder gerührt. Die große Dresdner Bühne mit ihrer wunderschönen Ausstattung verschärfte den Eindruck der Leere, die man in diesem Maße in dem gedrängten Rahmen zu Wiesbaden nicht empfand. Der Fleiß, mit dem der zweite Akt die Vertiefung versucht, ist zu rühmen. Ein anderer Grammann, der unterdeß immer näher an Tristan und Meistersinger herangetreten, führt hier die Feder. Aber was nützen die besten Farben, wenn das zu Kolorirende fehlt? «Nun, dann komponirt man in großen geschlossenen Formen absolute Musikstücke», lehrt die ältere Schule. Ganz recht. Auch die ältere Schule kennt Grammann und er verachtet keine als begabter Eklektiker. Nur ist er durch den intensiven Wagnerianismus, wenn man so sagen darf, verweichlicht. Es fehlt in dieser nun reicher szenirten Melusine die rechte Kraft großer Ensembles. Anläufe und Stimmung — nicht ernste, von Wahrheit diktirte Größe. Wo das Träumerische ausreicht, also in sämtlichen Episoden im Nixengebiet, ist die Musik ungemein talentvoll, voller Reiz, wirklich trefflich malend, und zwar ist das vor dem Rheingold geschrieben ... Grammann hat von Wagner Alles gelernt, was er brauchen konnte, aber ohne jenen schwärmerischen Enthusiasmus, der blind macht. Grammann benützt die fortlaufende Liedform, und überhaupt, wenn man Requiem, Marsch, Fischer- und Nixenchor abzieht — ist die Stimmung latent lohengrinisch, d. h. nicht die unendliche Melodie aus Wagners dritter Periode, sondern der Kompromiß zwischen Wort- und Musikform der zweiten, eben der Lohengrin-Periode. Somit ist das Rezitativ der alten Oper, das Arien oder Chöre verbindet oder erklärt, nicht vorhanden. Alles strebt nach Liedgedanken, ohne daß die Kraft des Empfindens überall zu Liedern sich konzentrirt. Wo die Stärke des Autors, die malende Märchenstimmung aufhört, ist die Musik etwas indifferent blaß und reißt weder durch Energie noch durch Innerlichkeit fort. Der Beginn des zweiten Aktes ist aber in dieser Hinsicht eine Steigerung; möglich, daß die Meistersinger den konzentrirenden Einfluß auf den Autor hervorbrachten."

Bildende Künste.

* **Ernst Julius Hähnel** ist gestorben, Deutschlands Bildhauer haben ihren Altmeister verloren.

Es war ein wundervolles Schaffen, das Hähnel entfaltete, als er zur Seite dem gleichstrebenden Feuergeist Gottfried Sempers am Dresdner Theaterbau wirkte. Es war Antike nicht dem Buchstaben, sondern dem Geiste nach, der lebendig macht, es war eine Renaissance, wie die alte, große eine Wiedergeburt gewesen war. Man denke nur an den Bacchantenzug — welch berauschende Schönheit, welch beseligende Vornehmheit, welche heitere Größe, aber auch, welches warme Leben, welche Persönlichkeit, welche charakteristische Kraft!

Es darf nicht verhehlt werden: von jener Zeit an ging Hähnels Kunst langsam, aber merklich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, zurück. „Das Gewand der Helena ward ihm zur Helena": allmählich, je schwerer es seiner Künstlerkraft ward, die Gestalten von innen heraus zu beseelen, erschien ihm die äußere Formgebung der Antike als das innere Wesen der Antike; nicht der griechisch empfindende Geist schuf sich mehr die griechisch kennzeichnende Form, sondern mehr und mehr wurde zu griechischen Haltungs- und Gewandmotiven irgend etwas als Vorwand genommen; die Alterskunst Hähnels war eine Kunst der schönen Hohlheit. Als Bildner wie als Empfindender stand der Greis gewordene einer Zeit fremd gegenüber, die forderte, was er selbst dereinst so schön geleistet hatte: charakteristische Einheit von Idee und Ausdruck. Daß

Digitized by Google

Dresden als die letzte Burg eines leeren akademischen Klassizismus noch heute dasteht, es ist zum großen Teil auf Hähnels Einfluß zurückzuführen.

Hätten die Götter diesen Meister im Glanz seiner frühen Mannesjahre von der Höhe seines Schaffens hinweggenommen, sein Bild würde herrlicher vor uns leuchten — das ist der wehmütige Gedanke, den wir, seine Zeitgenossen, lange Jahre hindurch nicht abweisen konnten. Die Nachwelt aber mißt nur nach seinem Besten einen Künstler. Vor ihren Augen wird Hähnel verjüngt dahinschreiten, stolz, voller Kraft und anmutsvoll, wie sein Rafael, und mit ihren Augen werden auch wir ihn künftig sehen.

* **„Das kleine Haus".** Dies die Überschrift eines der Aufsätze aus dem prächtigen Büchlein „Betrachtungen über Baukunst" von Hans Schliepmann, das wir in der Abteilung „Aus der Bücherei" dieses Heftes besprechen.

„Trotz alledem! — Ein frischer Hauch geht doch durch alle Seelen; allerorten keimen neue Triebe, als ob ein Völkerfrühling vor der Thür wäre — ein Frühling auch für die Geringen und Kleinen! Ob er ohne einen harten Winter aufgehen wird? —: wer vermag es zu sagen! Aber soll uns deshalb das Keimen und Sprossen minder erfreuen? Und sind wir deshalb minder berechtigt, die Zukunft auch jetzt schon für die Geringen und Kleinen in Anspruch zu nehmen, aus denen uns mehr Segen gedeihen wird, als aus den welkenden Blüten des Reichtums?

Wer sich den freien Blick bewahrt hat, der sieht klar, daß unsere Kultur nur von unten herauf gesunden kann, und weiß, daß unser Heil in der Hebung der Geringen bestehen muß, in ihrer Erziehung durch Liebe und Freude. Die Liebe regt sich wohl mancherorten schon; noch ist sie viel Lippenwerk; aber es ist schon ein Fortschritt, wenn sie auch nur zum «guten Tone» gehört. Daß aber allein die Freude im Stande ist, den Neid des Kleinen gegen den Großen zurückzudrängen, daß nur die rechte Freude die Seele recht erzieht, das wird noch lange nicht genug erkannt und hervorgehoben. Niemals wieder können allein die Verheißungen eines einseitigen Nazarenertums auf ein anderes, besseres Leben den Arbeiter zum Verzicht auf seine Anrechte ans Erdenleben bringen. Sein Recht auf Freude ist ein viel schöneres, allgemein menschlicheres noch, als das auf Arbeit; erst wenn es zertreten wird, wächst es zur Gier nach Genuß aus, zum nimmersatten Grimme gegen den Glücklicheren. Darum ist die Kunst, die läuternde Wirkung ästhetischer Freude, die das naive Gemüt viel reicher als das kritisch gebildete zu überfluten vermag, unendlich viel wesentlicher, als man gemeinhin annimmt.

Weit entfernt, ein schöner Zeitvertreib zu sein, ist sie, müßte sie wenigstens sein einer der höchsten Erzieher des Volkes. Von allen Seiten muß sie uns nahetreten, daß wir sie nicht als steifen Besuch unbehilflich empfangen, sondern als vertrauten Freund begrüßen. Und so darf die Kunst, welche zum Volke geht, um dort eine wunderbar frische Kraft zu empfangen, nicht aus der fernen Höhe kommen, sondern aus den nächsten Kreisen; sie muß zunächst das Leben des Kleinbürgerstandes erfüllen, um weiterwirken zu können. Sie wird dabei nicht mehr mit seidener Schleppe rauschen oder auf dem Kothurn schreiten können, aber sie wird eine Schürze vorbinden und mit leisem Schritt jeden Winkel des Hauses reinlich, wohnlich und freundlich machen und dadurch erst die Sinne öffnen auch für die höhere, die große Kunst. Da steckt's! Ohne Kunstpflege, ohne Schönheitssinn für die Umgebung, auch im kleinen Hause, werden wir niemals zu einem Nationaldenkmal, zu einer natürlichen Kunstblüte gelangen.

Freilich, Kunst kostet Geld, immer Geld; aber sie kostet doch lange nicht so viel, als man gemeinhin glaubt; zum besten Teile bedarf's doch nur des Willens, des Sinnes. Diesen anzuregen, dazu möchten die folgenden Andeutungen beitragen.

Das hochherrschaftliche Haus, die stilvolle Wohnung besorgen Architekt und Ingenieur. Für den reichen Bauherrn ist's keine Kunst mehr, sich geschmackvoll einzurichten, und es ist auch keine Kunst mehr, keine lebendige Kunst. Wie aber steht es mit dem Hause, der Wohnung des minderbegüterten Mittelstandes? Auch hier müssen wir von vorn herein für die Kunstpflege den Großstädter fast ganz ausschließen. In einer Mietswohnung, die der banausische Bauunternehmer mit den modernsten Stuckgekrösen, den von Tag zu Tag jetzt grauenvoller werdenden Tapetmustern beklebt hat, in welche die «preiswerte und stilvolle» kleine Ausstattung gepfropft wird, wie es eben gerade geht, ist von Bethätigung des einfachen Schönheitssinnes nicht wohl die Rede.

Einiges läßt sich immerhin thun, und davon soll vielleicht gelegentlich einmal gesprochen werden.* Aber man betrachte beispielsweise einmal das Haus, welches, wie kaum ein anderes, das Ideal deutschen Familienhauses verkörpert hat und verkörpern soll: das ländliche Pfarrhaus. Ich sehe ab von jenem vielfach noch anzutreffenden einseitigen Puritanismus, der in der Kunst des Teufels Buhle erblickt — woran freilich auch unser «heidnisches» Kunstideal der Antike ein gutes Teil der Schuld trägt —; aber auch die unbeabsichtigte Schönheit, das Charakteristische, Individuelle fehlt fast überall. Ich kenne eine große Zahl ländlicher Pfarrhäuser in Brandenburg und Pommern; außer der friedlichen Poesie des von der Pfeife durchdufteten Studirstübchens, außer etwa noch einem Thorwaldsenschen Christus oder einer Nachbildung der parfümirten Heiligenköpfe Guido Renis ist das Pfarrhaus fast überall, namentlich aber im Äußeren nur ein wenig größer und — häßlicher, als ein behäbiges Bauernhaus. Und das Herrschaftshaus ist um nichts besser; das bescheidene Vorstadthaus aber noch um vieles schlechter, und dasselbe gilt vom modernen Kleinstadthause. So wundervoll eine altertümliche kleine Stadt mit ihren krummen Gäßchen, ihren hohen Giebeln, ihren schiefen, kleinen Fachwerkshäusern, ihren zerstreuten Fenstern wirkt, so grauenhaft verkündet eine moderne, sagen wir auch seit rund 1780 erbaute Kleinstadtstraße den blöden Herdensinn, den täppischen Jahrmarktsgeschmack, das duckmäuserige Gehenlassen und das protzige Spießertum seiner Bewohner. — Woran liegt das und muß das so sein?

Es liegt — und das ist sicher das Herbste bei der Erscheinung — im Mangel an Charakter bei den Bauherren und bei den Erbauern, Mangel

* Wir erinnern an den Aufsatz „Unser Zimmer". K.-L.

Digitized by Google

an einem gesunden, ursprünglichen Fühlen, das ein ebensolches Wollen erzeugen könnte. Nicht einmal ein Wohnungstypus hat sich bei uns ausgebildet, wie ihn das nieder- und oberdeutsche Bauernhaus besaß und besitzt, wie ihn der gesunde Sinn des Engländers längst überall fordert. Die Großstadtgrundrisse haben uns eine vom Kapitalismus zusammengewürgte Karikatur eines Wohnungstypus aufgezwungen; der Kleinstädter läßt seinen Maurermeister nach der größten Schundschablone bauen und ist befriedigt, wenn er seine «gute Stube», diesen Vergletscherungsraum alles häuslichen Behagens, mit der «Spiegelwand» und den beiden glotzenden Fenstern findet. Daß die Anordung der Räume deren Wohnlichkeit bedingt, ahnt er kaum; hier zu *fordern*, wagt er längst nicht mehr, denn die fürchterliche Verlotterung unseres Gewerkes — gelobt sei die Gewerbefreiheit! — läßt mit Sicherheit erwarten, daß jede Abweichung von der eingetrichterten Schablone eine extradicke Dummheit wird.

Das ist sicher nicht zu schwarz gemalt, denn die Dressur hat so vollständig jeden Funken selbstfrohen Denkens aus dem Durchschnittshirn unserer braven Handwerksmeister verdrängt, daß sie vor jedem, was sie «noch nicht gehabt», einen panischen Schrecken bekommen, in dem dann natürlich das Verkehrteste gewählt wird. Das ist aber, sobald man nur einmal den Bildungsgang dieser guten Leute verfolgt, gar nicht mehr verwunderlich. In der Praxis lernen sie eben gerade das, was unsre kleinen Häuser so scheußlich macht; und werden sie dann in einer Baugewerks- oder Fortbildungsschule äußerlich polirt, so beginnen sie antike Profile und Säulen zu zeichnen, kopiren wunderschöne antike und Renaissance-Ornamente, gewöhnen sich endlich auch bei fortgeschrittenen Fähigkeiten einige Ausgeburten von deutschrenaissancelichem Schnörkelwerk an und entwerfen frischweg die reichsten Stuckhausansichten. Dann kauft der strebsame Jüngling einen Haufen billiger Vorlagenwerke, deren Früchte bereits in seine Semesterblätter eingeschmuggelt sind, und fühlt sich reif, jedes Kyritz zur Weltstadt umzubauen. Bis zu mittelalterlichen Formen, namentlich für die Holzbehandlung, ist er kaum je gelangt; *kleine* Häuser hat er nur gezeichnet, um an ganz schematischen Vorbildern die Uranfänge der Darstellung und der Konstruktion zu lernen, denn wenn er keine fürstliche Villa in der Mappe hätte, wäre er ja ein Taugenichts. Thatsächlich bringt er also selbst von der Schule nichts mit als einen Formel-, nicht Formenschatz aus der Antike und deren Ableitungen und die blödsinnige Überzeugung, daß er damit alles besitzt, was man sich nur denken kann; und dadurch ist ihm der ganze Vorrat von Brocken siebenfacher Verdauung mehr Gift als Nahrung.

Ich bin der Letzte, der den Wert der Antike als eines Lehrmittels für Ausbildung des Auges zu harmonischen Formen und Verhältnissen unterschätzt. Für den *schöpferischen* Architekten ist sie die nötigste Vorschule, um Hand und Auge an strenge Zucht zu gewöhnen. Aber für den späteren Durchschnittsmaurer- und Zimmermeister ist, bei der Kürze seines Studiums, der antike Drill nur vom Übel. *Fest* wird er doch nicht in diesen Formen, ebensowenig wie in den Ornamentformen irgend einer anderen Stilweise; er erhält nur einen Fetisch, der ihn in Unfreiheit gegenüber jeder neuen Aufgabe bannt, mit dem er nichts, *gar nichts* aufstellen kann. Denn die Antike und die auf ihr beruhenden Bauweisen denken vornehmlich plastisch. Sie bekleiden die einzelnen Glieder des Baues mit besonderen Kunstformen und wirken erst durch sie und deren streng rhythmische Anordnung. Dies System versagt daher vollständig bei kleinen und einfachen Ausführungen. Die Kunstform ist teuer und muß deshalb gepfuscht oder ganz gespart werden; der volle Rhythmus verschrumpft zu lederner Gleichförmigkeit und läßt sich obenein nur gewaltsam herstellen; das ganze Werk wächst nicht organisch von innen nach außen, sondern schematisch von außen nach innen. Man sehe nur einmal unser kleines Haus an: die Thür hübsch in der Mitte, jederseits gleich viel gleich große Fenster, alle hübsch doppelt so hoch als breit, das ist eine heilige Geheimlehre; geht's nicht aus, so wird ein «blindes» Fenster ausgeniſcht; um die Fenster eine Umrahmung, darüber eine Verdachung; dann ein Gurtgesims; darüber im Oberstock, wenn solcher vorhanden, dieselben Fenster noch einmal da capo, vielleicht mit einer Brüstung, in der irgend ein gut abgelagertes Stuckornament von der Zeiten Verderbnis spricht; endlich das gerade antike Hauptgesims, womöglich mit verkümmerten Konsolen, von denen die Farbe abblättert, weil die überkünstliche Dachrinne leckt, das Holzgesims krumm zieht und den Gips näßt. Und könntest Du nicht die Fenster zählen, wäre nicht *dies* Gemächt gekleidet in ein scheußlich Grau, *jenes* in ein unmögliches Rosenrot, und fändest Du nicht in der kleinsten Stadt eine Hausnummer: Du würdest, als guter norddeutscher Kleinstädter, Dein eigenes Vaterhaus nach Jahren nicht wiedererkennen! — Mir selbst ist es so ergangen! — — Es fehlt eben jedes Bezeichnende, jedes Nachwirkende. Ödeste Schablone überall! Hätten unsere Meister *gar* nichts von Kunst gelernt, so würden sie weniger Schreckliches leisten, als jetzt; es giebt Hunderte von Dörfern, in denen die Bauerngehöfte malerischer wirken, als Pfarr- und Amtshaus, an die schon einer, der «seine Schulen durchgemacht», statt eines naiven Maurergesellen die weise Hand gelegt hat. — *Malerischer*, das ist's!

Wir müssen durchaus das Plastische, das dem Deutschen ganz allgemein so wenig im Blute liegt, durch das Malerische ersetzen. Und malerisch ist alles, was eigenartig, bezeichnend, organisch ist. Malerisch wirken unsere alten Städte, unsere Harzdörfer, unsere rheinischen, hessischen Flecken, unsere ober- und niederdeutschen und schweizer alten Bauernhäuser. Da ist nichts von vorgeklebten Kunstformen in allen Graden des Verfalls, nichts von erzwungener Regelmäßigkeit; aber jedes Haus sagt deutlich: so soll's, so muß es sein! Das giebt *Charakter*, und jeder Charakter ist an sich ästhetisch wohlgefällig, ja, das Charakteristische ist die einzige Schönheit, die man für kleine Bauwerke erreichen kann; das Reiche, Mannigfaltige, das Symmetrische dabei, der Reiz der Zierformen fällt fort, *muß* aus wirtschaftlichen Gründen fortfallen; die vollkommenste Schönheit ist also für ein kleines Haus ausgeschlossen. Aber das Charakteristische ist der *beste* Teil des Schönen. *Dies* ist erreichbar; gerade das formal Schöne, das minder Wertvolle, wird indes beständig vergeblich erstrebt.

Digitized by Google

Es gilt also, den Weg zum Charakteristischen wiederzufinden, das ist der zum Naiven, Natürlichen, Selbstverständlichen. Es ist, um ein Beispiel zu nennen, eine gefühlslähmende Zopfigkeit, zu meinen, die Umrahmung eines Fensters könne ein Haus verschönen. Das Fenster an sich, der farbige Fleck, den es malerisch bedeutet: das ist der ästhetische Faktor, der einzig in Frage kommt. Das ist in jedem gesunden Gefühl lebendig, wie es die mittelalterliche Profankunst und ihre edelbürtigen Nachkommen in Sachsen und Schwaben, in Hessen und an Rhein und Mosel zeigen. Wenn also durchaus an Vorbildern studirt werden soll, so sind dies die Werke, an denen der Gewerksmeister lernen kann. Freilich, wenn er an ihnen nur kopiren lernt, so bleibt er nur so klug als wie zuvor. Er kann nur lernen, mit wie natürlicher, unbefangenster, gesundester Überlegung die alten Meister den Anforderung des Bauherrn und der Technik Rechnung getragen haben, er kann nur den Sporn empfangen, um ebenso selbstsicher und frisch moderne Technik für moderne Ansprüche zu verwenden.

Moderne Ansprüche — ja, wenn die auf innerer Empfindung beruhten! Ich sagte schon oben, daß wir nicht einmal einen Wohnungstypus haben, eine durchgehende Urform für die Benutzungsart unserer Räume. Wir wohnen uns in unsere Räume ein, aber wir gestalten die Räumeanordnung nicht nach unserem Bedürfnis. Hier gilt es, daß zunächst die deutsche Frau sich Gefühl und Meinung bilde, daß sie für das kleine Haus die Lage von Wohn-, Schlaf-, Arbeitszimmer und Küche in bestimmter Art fordere, daß sie Gefühl für das Trauliche, Natürliche und Sinngemäße habe und vom Erbauer heische. Sie muß sich abwenden von einer ganzen Schar von nichtsnutzigen Vorurteilen der Vornehmheit. Ein hohes Zimmer gilt für vornehmer als ein niedriges. Gut, richte Dein Besuchszimmer groß und hoch ein, obwohl solch ein Raum schwerer zu heizen, schwerer — für schlicht bürgerliche Verhältnisse, die hier ja lediglich in Frage kommen — so zu schmücken ist, daß kein Gefühl der Öde aufkommt. Aber wer sagt, daß nun auch die kleinen Zimmer diese übermäßige Höhe haben müssen? Nur der Zopf der Anschauungen und der bequeme Erbauer! Sofort ist aber durch diese Forderung allein eine organische Gruppirung auch des Äußeren bedingt. — Wer sagt, daß ein kleines Zimmer so große, so hohe Fenster haben muß, wie ein großes? Nur der Regelstock vom Maurermeister! Durch die verschiedene Größe der Fenster ist aber sogleich ein Motiv für eine anmutige Asymmetrie des Äußeren, für einen lebendigen Rhythmus gegeben. Denn das Äußere an Deinen uniformirten Rekruten von Fenstern ist das ledernste Tiktak, das einen aus der Haut langweilen kann. Sieh Dir nur einmal den Hof der Wartburg oder auch nur das Salzhaus in Frankfurt am Main an: ohne nennenswerten Schmuck leben diese Wände in edlem Rhythmenspiel, gerade durch ihre charakteristischen Unregelmäßigkeiten, die so sinnvoll von dem Inneren des Hauses erzählen! —

Wer sagt ferner, daß ein großes Zimmer durchaus zwei Fenster, durchaus gleich große Fenster erhalten muß? Ist es denn nicht zu fühlen, wie viel wohlthuender eine Lichtquelle das Zimmer durchflutet? — Bedarf man wirklich durchaus des Spiegels zwischen den Fenstern: warum teilt man ein einziges, aber verbreitertes Fenstergerüst nicht so ein, daß in die Mitte ein Spiegelglas eingesetzt werden kann, was ein ganz reizvolles Motiv geben könnte? Und muß man sich von den käuflichen Vorhängen so abhängig machen, daß man nur Fenster von nahezu 1 Meter Breite auf 2 Meter Höhe brauchen kann? Ordne die Vorhänge in freierem Faltenwurf an, so wird sich auch ein schönes dreiteiliges Fenster mit den üblichen Vorhängen schmücken lassen! Füge Dich dagegen lieber nicht der Ungeschicklichkeit des Maurermeisters, der die Fensteraxen nach seiner ledernen Außenseite teilt und Dir dadurch innen die Fenster so in die Ecken schiebt, daß oft kein Gerät mehr zwischen Fenster und Wand stehen kann. Es ist nichts weniger als ein Unglück, wenn die Fenster im Äußeren sich bunt gruppiren. Man soll von außen schon die Lage jedes Zimmers ersehen können." (Schluß folgt.)

* Die heurigen **Pariser Salons** geben nach Felix Vogt Anlaß zu zwei interessanten Bemerkungen allgemeinerer Art. Zunächst fällt die Menge talentvoller Maler aus Nordamerika auf. „Wenn es so fortgeht, werden wir in hundert Jahren Kunstreisen nach New-York und Chicago machen müssen, wie jetzt die Amerikaner nach Paris oder München pilgern. Es zeigt sich hier deutlich, daß man in den Vereinigten Staaten nicht umsonst seit etwa dreißig Jahren die besten Bilder unserer europäischen Maler zu den höchsten Preisen massenweise angekauft hat, so daß man von berühmten Meistern, wie Gerome, Bouguereau, Breton, sagen konnte, sie arbeiten ausschließlich für Amerika. Diese Kapitalanlage hat sich als fruchtbar erwiesen, denn Nichts ist so geeignet, ein schlummerndes Talent zu wecken, wie der Anblick guter Vorbilder von frühester Jugend an. Eine zweite Beobachtung allgemeiner Natur ist, daß die große Malerei, oder, wenn man lieber will, die Bemalung großer Flächen an Beliebtheit zunimmt, dagegen nicht den Weg nimmt, den man vor zehn Jahren etwa vorausgesehen hat. Damals ging das Streben der Künstler dahin, die Vorgänge des täglichen Lebens zu heroisiren, ihnen die höchsten Ehren des Pinsels zu widmen. Damals wurden die meisten Pariser Mairien mit modernen Familienszenen aus der Arbeiter- oder Kleinbürgerwelt bemalt. Heute treffen wir nur noch ein vereinzeltes solches Dekorationswerk, und nicht eine Pariser Mairie ist es, die sich dasselbe bestellt hat, sondern die kleine Gemeinde Les Lila vor den Thoren der Stadt, der man ihrem reizenden Namen nach einen poetischeren Geschmack zugetraut hätte. Die Stoffe, welche die Maler heutzutage zu großen Darstellungen anregen, sind so ziemlich dieselben, die sie ehedem waren, die Religion, die Geschichte, die Mythologie, die Allegorie und von modernen Gegenständen nur das Schlachtenbild."

Aus der Bücherei.

Betrachtungen über Baukunst. Zum Verständnis moderner Architekturfragen. Von Hans Schliepmann. (Berlin, Polytechnische Buchhandlung A. Seydel, M. 2.) — Zu dem Erfreulichsten, was von Vorzeichen einer besseren Zeit die letzten Jahre boten, gehörten für mich die Aufsätze Hans Schliepmanns. Zunächst sprach doch hier wieder mal Einer, dessen Rede nicht hinter einem Karren voll gelehrten Ballastes hinkeuchte, zu dessen Weiterbeförderung nun all seine Kräfte

Digitized by Google

gespannt waren. Schliepmann hat auch gelehrtes Wissen genug bei sich, aber er trägt's leichthin auf dem Rücken und macht kein großes Wesen davon. Denn er hat Wichtigeres, Besseres. Mit Augen von prächtiger Schärfe und Gesundheit blickt er um sich und sieht den Dingen durch den Kittel, mit einer Sprache, die von göttlicher Begeisterung bis zu göttlicher Grobheit in allen Zungen spricht, immer aber lebendig und warm ist, warm durch Herzblut, redet er von dem, was er sieht, lobend, tadelnd, fragend, beratend, zum Bravo reizend, zum Widerspruch herausfordernd, schließlich doch zum mindesten für seine eigene Persönlichkeit immer gewinnend Jeden, der wahre von echter Beredsamkeit unterscheiden kann. Über seine Gedanken werden die Meinungen gewaltig auseinander gehen — wir unsererseits wüßten nur wenige und ganz nebensächliche Punkte, bei denen wir nicht zu sagen wagten: ja, so glauben auch wir, ja, so ist es. Unsere Leser kennen die Richtung der Schliepmannschen Aufsätze, Schliepmanns Kampf gegen die Schein- und Schwindel-Architektur, gegen das Kunstgewerbe der Nachäffung, gegen die Kunst des Protzentums — wir drucken zum Ueberfluß noch an anderer Stelle des Blattes einen Aufsatz aus diesen „Betrachtungen" als Probe ab. Möge er alle, ja, womöglich alle Kunstwart-Leser anregen, den kleinen Betrag zur Anschaffung des Büchleins daranzuwenden! Und das Büchlein selber, möge es eine der Schwalben sein, die den Sommer zwar nicht machen, die ihn aber doch ankündigen. Gott sei Lob und Dank, sie mehren sich jetzt, diese Schwalben: von einem neuen Sommer deutscher Kunst schlichter Ehrlichkeit zwitschern sie ein heimliches Lied, die sich aus dem Faxen und Fexen herausarbeitet, aus dem Imitiren und dem Luxusanbeten, von einer unakademischen und unbezopften, bodenwüchsig-nationalen, freien, selbstbewußten deutschen Kunst. Ach lögen sie nicht, diese Schwalben, mit welchem Jubel wollten wir die deutsche Volkskunst begrüßen! A.

Wer ist Rembrandt? Von Max Lautner. Grundlagen zu einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte. (Breslau, Kern).

Es ist nicht zu leugnen, daß dies Buch gut und spannend geschrieben, außerdem übersichtlich gegliedert ist. Es wirkt daher bestechend auf den Laien, dient aber leider einer von Grund aus verlorenen Sache. — Des Verfassers Theorien sind zweierlei: einmal war Rembrandt ein so schlechter und unmoralischer Mensch, daß er von psychologischem Standpunkte aus unmöglich die ihm zugeschriebenen, künstlerisch wie ethisch gleich bedeutsamen Bilder hat schaffen können; sodann wird uns der vermeintlich-wirkliche Maler derselben aufgedeckt durch die sogenannten latenten Inschriften Ferdinand Bols, die sich auf jedem Rembrandtbilde in mehrfacher Zahl befinden sollen. Diese Inschriften, welche aber durchaus keine einheitliche Handschrift zeigen, deren einige sogar mit einem deutschen B geschrieben sind (!), werden auf fünf Tafeln wiedergegeben, und zwar in einer retouchirten, also durchaus willkürlichen Gestalt und nach einem Verfahren, dessen Geheimnis der Verfasser sonderbarer Weise sich vorbehalten zu müssen glaubt. Daneben die nicht retouchirten Photographien, auf welchen aber weder Auge noch Lupe etwas Anderes als Craquelüren zu entdecken vermag. Dies ist eben der Grundfehler Lautners, daß er es offenbar versäumt hat, sich durch Selbstanschauung der Werke Bols über dessen Stilrichtung Klarheit zu verschaffen und er nun dem Maler auf Grund jener vermeintlichen Signaturen ins Blaue hinein Werke zuschreibt, welche mit dessen, aus beglaubigten Bildern von Jahr zu Jahr zu verfolgendem Entwicklungsgang in unlösbarem Widerspruch stehen.

Die Ehrenrettung Rembrandts als Mensch, gegenüber den Anekdoten der alten Künstlerbiographen ist bereits vor vierzehn Jahren von Vosmaer in seinem Werk über den Meister in glänzendster Weise vollzogen worden. Was seitdem die Archive über ihn ans Licht gebracht haben, hat die Vosmaerschen Ausführungen nur ergänzt, nicht widerlegt. Lautner bringt nichts Neues, er deutet das Vorhandene nur zu seinen Zwecken um, und dies mit einer Sicherheit, welche wiederholt im grellsten Gegensatze steht zu seiner Unkenntnis der damaligen holländischen Zustände. Einzelheiten zu widerlegen, würde hier zu weit führen; ist es überhaupt nötig, so können wir es ruhig der Rembrandtbiographie überlassen, welche noch in diesem Jahre von der Hand des hervorragenden französischen Kunstgelehrten Emile Michel erscheinen wird.

Werke Ferdinand Bols aus dem bisher dem Rembrandt zugeschriebenen Gemäldeschatz auszuscheiden, wird ohne Zweifel der künftigen Forschung noch in mehr als einem Fall gelingen. Daß sich aber darunter wohl kaum je ein von Lautner für Bol in Anspruch genommenes Bild befinden dürfte, erklärt sich daraus, daß Lautner die Richtigkeit seiner Hypothese vorwiegend an den Hauptwerken Rembrandts zu beweisen trachtet. Beispielsweise greift er in einem ganzen Kapitel das unter dem Namen der Nachtwache bekannte Amsterdamer Schützenbild an. Einer der Gründe, weshalb er bezweifelt, daß dies Gemälde mit dem urkundlich von Rembrandt für den Cloveniersdoelen gemalten Bilde identisch sei, ist folgender. In der Geschichte des Bildes sei eine Lücke: man wisse nicht, wie und wann jenes Bild, das Rembrandt für das Schützenhaus malte, aus demselben ins Rathaus gekommen sei, aus welchem das jetzt vorhandene Bild ins Rijksmuseum gelangte. Ferner fehlten auf dem Namensschilde der Nachtwache gerade die Namen derjenigen beiden Personen, welche i. J. 1659 an Eidesstatt erklärten, sie seien von Rembrandt auf dem Bilde des Cloveniersdoelen dargestellt worden. In beiden Punkten kann jedoch Herrn Lautner Klarheit verschafft werden. Im vorigen Jahre haben sich bei einer erneuten Untersuchung jenes Schildes die beiden fehlenden Namen vorgefunden und hat man ebenfalls das Protokoll entdeckt, laut welchem die Thesauriere der Stadt Amsterdam am 23. Mai 1715 den Befehl erließen, „das große Gemälde Rembrandts im Saale des Cloveniersdoelen zu reinigen und es darauf aufzustellen im Kriegsratzimmer des Rathauses", d. h. an der Stelle, welche unsere Nachtwache erst im Anfang dieses Jahrhunderts verließ, um ins Rijksmuseum überzusiedeln.

Ebenso verfehlt wie diese Behauptungen Lautners sind zahlreiche andere. So z. B., daß es heutzutage kaum mehr als 64—70 allgemein anerkannte Werke Ferdinand Bols gebe, während diese Zahl allein in den Sammlungen Deutschlands und Hollands schon erreicht wird; so ferner, daß der Kopist der Nachtwache Gerrit Lundens ein sonst vollständig unbekannter Maler sei, während Bode und Bredius den Künstler vor kaum einem Jahre nach Maßgabe von etwa vierzig Gemälden charakterisirt haben (im Jahrb. der kgl. Pr. Kunstsammlungen); so endlich, daß ein von ihm entdeckter französischer Führer durch das Amsterdamer Rathaus v. J. 1737 in der Kunstgeschichte noch nicht bekannt und verwertet sei, während dies Büchlein weiter nichts ist als eine Uebersetzung des 1713 erschienenen Wegwijzer door Amsterdam, dessen wesentlichen Inhalt Houbraken bereits 1718 ausgebeutet und zum Gemeingut der Kunstgeschichte gemacht hat.

Solche Beispiele ließen sich vermehren, wenn sich dies überhaupt angesichts der vollständigen Wertlosigkeit des Buches lohnte. Für die Wissenschaft ist dasselbe eine Eintagsfliege, welche, nachdem sie die Sonnenwärme einer nur all zu wohlwollenden Kritik von Seiten der Tagesblätter genossen hat, ihren natürlichen Tod sterben wird. R. I. P. Herr Lautner aber möge fernerhin sein bedeutendes schriftstellerisches Können und seinen Forschungstrieb einem andern Gebiete als dem der Kunstgeschichte widmen.

Corn. Hofstede de Groot.

Eine billige Shakespeare-Ausgabe hat Wilhelm Oechelhäuser, der Präsident der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, für die deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart veranstaltet: „W. Shakespeares dramatische Werke, übersetzt von A. W. von Schlegel und L. Tieck" sind dort gebunden nun schon für 3 Mark zu haben. Die erste so billige Ausgabe der Shakespeareschen Dramen ist die vorliegende nicht; auch die vor Jahren im Shakespeare-Ve lag zu Leipzig erschienene kostete nicht mehr und war noch mit gegen dreihundert Holzschnitten „geziert" — aber sie brachte den Shakespeare nicht in jener mit vollem Rechte, als der unseren Wünschen dienlichsten, in Deutschland eingebürgerten Übersetzung. Wünschenswert schien' es uns übrigens, die Arbeit der bei dieser Uebersetzung beteiligten Leute auch in den Druckausgaben selber in Zukunft etwas klarer gestellt zu sehen, die Arbeit sowohl, wie die Nichtarbeit, von der bei dem „Mitübersetzer" Ludwig Tieck gesprochen werden müßte. Eine Einleitung zur vorliegenden Ausgabe ist von Oechelhäuser geschrieben worden. Druck und Papier sind gut, der Ankauf des Bandes ist empfehlenswert.

Anatomie für Künstler. Kurzgefaßtes Lehrbuch der Anatomie, Mechanik, Mimik und Proportionslehre des menschlichen Körpers von Dr. August Froriep, Prof. an der Universität zu Tübingen. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) — Das vorliegende Werk will „den Künstler in die wissenschaftliche Betrachtung des menschlichen Körpers einführen, ohne ihm ein vollständiges Studium der Anatomie zuzumuten". Es will nicht den anatomischen Lehrgegenstand erschöpfen, sondern

Digitized by Google

diejenigen „Dinge herausgreifen, — diese aber auch eingehend besprechen, — deren Kenntnis für das Verstehen der äußeren Form und der Bewegung des Menschenleibes unentbehrlich ist". Wie diese Absicht, so ist auch die Durchführung dieser Absicht durchaus zu loben. Der allgemeine Teil ist wissenschaftlich gehalten; ein eigentlich „gelehrter" Anstrich aber ist dabei glücklich vermieden worden, so daß die Darstellung auch dem Laien überall klar und verständlich bleibt. Die in den Text eingefügten Abbildungen sowie die anatomischen Tafeln (gezeichnet von Richard Helmert) sind schlechthin mustergiltig: das Wesentliche ist geschickt hervorgehoben, alles ist auf den einfachsten Ausdruck gebracht, die für ein rasches Verständnis nötige Uebersichtlichkeit ist somit erreicht. Die Proportionstafeln geben das Nötige; nur die besonders charakteristischen Entwickelungsstadien werden in Betracht gezogen, ein weiteres Schematisiren ist als nutzlos und höchstens verwirrend mit Recht vermieden worden. Das Werk wird Allen, die sich irgendwie mit der Darstellung des menschlichen Körpers zu beschäftigen haben, eine sehr schätzbare Hilfe bieten. R. K—g.

Die historische Entwickelung der Schiffstypen vom römischen Kriegsschiff bis zur Gegenwart in 30 Heliogravüren mit erläuterndem Text, herausgegeben von L. Arenhold, Marinemaler und Lieutenant zur See der Seewehr. (Kiel, Lipsius u. Tischer, geb. M. 20, in Prachtband M. 30). — „Die Entwickelung des Schiffbauwesens aus seinen frühesten Anfängen bis zu seinem heutigen, vollendeten Standpunkte zu veranschaulichen, ist der Zweck des inliegenden Werkes, welches als einzig in seiner Art bezeichnet werden kann". Aufgabe des „Kunstwarts" ist es natürlich nicht, eine fachmännische Prüfung darauf hin zu veranlassen, ob dieser Zweck in jeder Weise erreicht ist — ein Urteil darüber steht anderen Leuten zu, als uns. Aber auch wir nehmen und geben mit Vergnügen von der schönen Veröffentlichung Kenntnis, nicht nur, weil Arenholds malerische Bilder und deren vorzügliche Wiedergabe in Angererschen Photogravüren die Teilnahme der Kunstfreunde an und für sich verdienen, besonders vielmehr, weil wir die Marine- und Historienmaler unter unseren Lesern darauf hinweisen möchten, daß ihnen hier Manches für sie Wichtige bequem zugänglich gemacht ist, das sie bisher nur mit großer Mühe aus verschiedenen Quellen zusammenschöpfen mußten.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Allgemeineres. (R. Wagner als Aesthetiker) Dessoir, Bayreuther Bl. 4. — (Deutsche u. franz. Kunst) Marsop, Gwart 17. — (Graf Schack) Bienenstein, N. p. Bl. 9 ff. — (Von Rousseau z. Tolstoj) Proelß, D. F. z. M 10. — (Nietzsche) Berg, Dtsch. Warte 12. — (Nietzsche u. d. Naturalismus) Hansson, Gwart 18. — (Nat. u. künstl. Polychromie) Bie, T. R. 74. — (Der konsequenteste Realismus und seine Absurditäten) K. Erdmann, Allg. Z., B. 99.

Musik. (D. neuruss. Richtg i. d. Tonkunst) Dwelshauvers-Dery, N. Z. f. M. 14 ff. — (Berlin als Musikstadt) H. Müller, Mag. 14 f. — (Stimmungsmalerei in Beethovens Egmont-Musik) Lpz. Z., w. B. 38. — (Sittlichkeit u. Gesundheit i. d. Musik) Hartmann, Dr. Z. 89. (Entwickelung u. Vererbung i. d. Tonkunst) Wallaschek, Allg. M.-Z. 14 f. (Peter Cornelius) Merz, M. N. N. 177. — (Bülow als Erzieher) H. Reimann, Mag. 15. — (J. Rheinberger) † Lyra 13. — (Theorie d. Triolen- u. Quintolenwesens) Kalischer, N. Z. f. M. 16. — (Theorie und Bezeichnung d. Mollakkords) C. Beyer, Mus. Wbl. 17. — („Eine Wanderung d. d. Reich der Töne") Cottmann, West. Mh. 417. — (Ueber Elementar-Klavierunterricht) Leßmann, A. M.-Z 18. — (Minna Wagner, geb. Planer) Heintz, ebd. ff. — (A. Essipoff) † A. v. S., N. M.-Z. 9. — (Günther Bartel) ebd. — (Rheinberger als Kirchenkomponist) Lyra 15 ff. — (J. v. Beliczay) † Mus. Wbl. 18/19. — (J. Schwartz) N., Shalle 19.

Bildende Künste. (Kaffsack) † Rosenberg, Z. f. b. K. 6. — (Tempel zu Jerusalem) † Feuchtwang, ebd. — (Die Künstlerfamilie Adam) C. v. W., Allg. Z. 85 B. — (Hundert Jahre ital. Bildnismalerei) Woermann, Dtsch. Rschau, Aprilh. — (Fra Bartolommeos Madonna Carondolet) † Lübke, Z. f. b. K. 6. — (W. v. Kaulbachs künstl. Nachlaß) v O., M. N. N. 162. — (Kaulbachs Hunnenschlacht) H. Müller, N. u. S. 169. — (A. Hildebrand) † Helferich, K, f. A. 13. — (Morelli) Rieffel, Frf. Z. 99; Kunstchr. 21; J. P. Richter, Allg. Z., B. 95. — (Lermolieff) Matthiessen, Hamb. Corr., 5. April. — (Über Bauernhäuser) Steinhausen, Bayreuth. Bl. 4. — („Berliner Künstler in dreizehnter Stunde") A. Schütze, Mag. 16. — (Das Schützen- u. Gildenbild i. d. Holl. K.) E. F., M. N. N. 134 f. — (D. Vincentsche Gemäldesammlung u. das Schweizervolk) Vetter, Schweiz. Rschau 4. — (Liphart) Graf Schack, Allg. Z., B. 87. — (Beuroner Malerschule) Keppler, Histor.-polit. Bl. 5 f u. Schnütgen, Z. f. chr. K. 9. — (D. angebl. Zeitblom-Zeichnungen i. Basel) D. Burckhardt, Ref. f. Kwiss. 6. — (D. Berliner Ruhmeshalle) Schliepmann, T. R. 110. — (Murillo) † Justi, Z. f. b. K. 7 ff. — (Moroni) † Lützow, Graph. K. 2. — (Schwinds Kreuzwegstationen in Reichenhall), † L. v. Führich, ebd. — (Klinger) Bierbaum, Mod. Bl. 2 f. — (Künstler. Behdlg relig. Stoffe) Gumppenberg, ebd. 2. — (D. Monotyp) Koehler, Chr. Z. f. K. 3. — (Klosterkunstschule Beuron) Hausmann, Frf. Z. 114. — (Staatl. Kunstpflege in Österreich) Allg. Z., B. 90. — (Einfache Kirchenbauten) † Meckel, Z. f. chr. K. 7 f. — (Die armenische Kunst) Krumbacher, M. N. N. 225. — (Schweizerhäuser) † Luthmer, D. F. z. M. 10. — (D. architekt. Erbschaft d. Jahrh.) Th. Unger, Gwart 15. — (Verbesserung v. Oelfarbe u. Malgrund) Reith, Techn. Mitt. f. Mal. 125 f.

Verkehr.

Die Herren von der **„Moderne"** in Berlin wollen keine Humoristen sein. Auf meine Antwort auf seinen offenen Brief (vgl. Kw. IV, 15) schreibt mir Herr Leo Berg zwei Schreiben. Zunächst steht darin zu lesen, er habe selber ein Exemplar des betreffenden Heftes der „Moderne" an mich zur Post befördert, er habe außerdem für mich „in der Redaktion ein Tauschexemplar angeordnet". Ach, weder das eigenhändig zur Post beförderte, noch das „in der Redaktion angeordnete Tauschexemplar" ist hier eingetroffen, und zwar das letztere weder von Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 noch sonst welcher Nummer der „Moderne" — schrecklich unsichere Verkehrsverhältnisse doch, die wir in Deutschland haben! Zum Zweiten entwickelt mir Leo Berg die Ansichten des Geschäftsliteratentums, dem das Geschäftchenmachen mit den literarischen Papieren das Erste, die Wirkung des Inhalts dieser Papiere erst das Zweite ist — ich werd es ihn nicht begreifen lehren, daß manchen Leuten dieses Zweite das Erste und jenes Erste das Zweite ist, weil sie das Schriftstellern nicht als ein Gewerbe auffassen, sondern als einen Beruf. Aber ich habe mich gefreut über die schöne Wärme, mit der unser Leo Berg die Rechte seiner Mitarbeiter verteidigt. Nur, daß mir Dr. Heinrich Hart, der Verfasser jenes vom „Kunstwart" übernommenen Aufsatzes, diese Freude etwas verdorben hat. Er schrieb mir nämlich: „In der «Moderne» findet sich eine Briefkasteunotiz, welche gegen den Nachdruck eines meiner Artikel im «Kunstwart» gerichtet ist. Es liegt mir daran zu konstatiren, daß die Notiz in die Zeitung ohne mein Vorwissen gelangt ist; die Redaktion hat nicht vorher gefragt, ob ich mit einer solchen, in diesem Falle durchaus unberechtigten Maßregelung einverstanden bin. Unberechtigt erscheint sie mir umsomehr, als ich bisher vergeblich versucht habe, Honorar für den Artikel zu erhalten." Und da will Leo Berg kein Mann von Humor sein! F. A.

P. Z. in B. Ganz gewiß, es hätte ein Nachruf auf Moltke auch in den „Kunstwart" gehört — wir räumen das ohne jedes Zögern ein. Daß er nicht erschien, hat seinen Grund lediglich in einer Krankheit des Herausgebers, die ihn unfähig machte, seinem eigenen Wunsche in dieser Beziehung zu genügen.

Inhalt: Die wissenschaftliche Methode in der modernen Dichtung, von Kurt Grottewitz. **Rundschau.** Allgemeineres. Deutsche und französische Kunst. Theater. Der Schauspielerkultus. Musik. Opern-Aufführungen. Bildende Künste. Ernst Julius Hähnel †. Das kleine Haus. Von den Pariser Salons. **Aus der Bücherei. Zeitungsschau. Verkehr.**

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M 2.00.

Dresden-A. **Kunstwart-Verlag.**

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Jede Dame ist

im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M. 6, M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M 25 u. M 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Porzellanmalerei. Unterricht im Porzellanmalen und in anderen Zweigen der häuslichen Kunstpflege erteilt Frl. **E. Doehn, Dresden, Königstr. 11, III.**

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

REINE
CUBA-CIGARREN
betreffend.
Marke: Ultra mar 1888
Panetelas,

die aus **Westindien (Matanzas) aus 1888er Ernte** stammen, werden in Original-Kästchen mit **45 Stück Inhalt** zum Preise von **2 M. 97 Pf.** (1000 = 66 M.) franko gegen franko **abgegeben.** Partien verzollt franko und frei Verpackungskosten mit 66 M. pro 1000 Stück, unverzollt ab Hamburg 1000 Stück mit 14 Dollars berechnet nach Massgabe des jeweiligen Berliner Kurses. –

Den Verschleiss vermittelt Bergdirektor A. Ziegenspeck, **Altenburg i. S.**

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

P. K. Rosegger's
Ausgewählte Werke.

Mit 900 Illustrationen
von
A. Greil u. A. Schmidhamer.

In genau 115 Lieferungen
zum wohlfeilen Preise von
30 Kr. = 50 Pf. = 70 Cts.,
oder in 6 Original-Prachtbänden à
fl. 7.50 = M. 12.50 = Fr 16.70.
Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

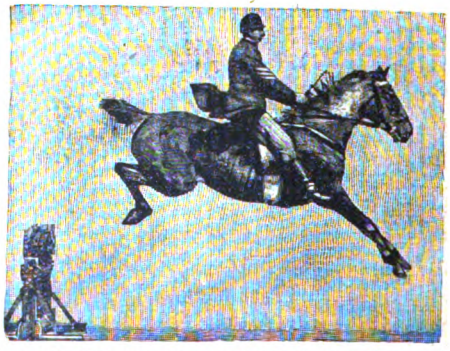
A. Hartleben's Verlag in Wien.

Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit

„Anschütz' Phot. Moment-Apparat“
(pat. i. all. Ländern).

Aufnahmen wie nebenstehende machen.

Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.



Verkauf für
Berlin bei
O. Anschütz,
Berlin W.
Charlottenstr. 59, I.

Daselbst:
Verkauf sämmtl. Fabrikate von
C. P. Goerz.
Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat“ für alle Länder:
Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.
Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.
Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

Digitized by Google

Urteile über Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Künstlerische Photographien.

1500 Sujets. Boudoir-Format.

Aufnahmen nach der Natur u. im Freien. **Akte** nach Modellen aus **Neapel u. Rom. Pompejanische** Photographien (m. Figuren). Antike Scenerien aus **Sicilien.** Ansichten aus **Capri, Sorrento, Amalfi, Paestum** 2c.

Probesendung von 12 Blatt nach Wahl gegen Einsendung v. M. 7.50.

Guglielmo Plüschow,
Neapel (Posilipo).

Die Kinder von Wohldorf

von

Ferdinand Avenarius.

Preis geh. 2 M., eleg. geb. 2 M. 50 Pf.

Deutsche Presse (Max Koch): „Einfachheit und Wahrheit schufen hier ein dichterisches Kunstwerk, das noch gerührte Leser finden wird, wenn auch die gepriesensten modernen Nachahmungen Heines ihren prickelnden Reiz verloren haben. Avenarius' Dichtung und der Beifall, den sie findet, kann geradezu als ein Maßstab angesehen werden, wie weit der verbildete Geschmack des Publikums noch dem Eindrucke einfacher Schönheit zugänglich ist."

Verlag von Ls. Ehlermann in Dresden.

Soeben erschien bei **Hermann Grüning** in **Hamburg** und ist durch alle Buchhandlungen zu haben:

Johannes Wedde.

Biographie nebst Auszügen aus s. Briefen, Dichtungen u. Prosaschriften. Die letzteren aus d. Krönerschen Prachtwerke: Küstenfahrten: Hamburg, Flußabwärts, Hadeln u. Wursten, Die Lüneburger Haide. Außerdem: Fürst Bismarcks Waldreich in Niedersachsen: 196 S. 8., holzfreies, starkes Papier. Schwabacher Lettern. Mit 2 Porträts. Eleg. geh. 1 M. 20 Pf., eleg. geb. 1 M. 80 Pf.

Ein Buch von reichstem, wertvollstem Inhalt u. nicht minder von sorgfältigster, gediegenster Ausstattung. Trotzdem sehr billig.

Die parteilose Berliner Tageszeitung

Deutsche Warte

kostet bei allen Postämtern für 1 Monat 34 Pf.

Gebrüder

Weschke

Dresden-A.

Cirkusstrasse 24.

Kunstgegenstände:

Zimmerschmuck

und Lehrmittel in Elfenbeinmasse u. Gyps. Preisverzeichnis gratis. Illustr. Katalog 2 M. (auch Briefmarken).

A. EHRHARDT XYLOGRAPH ANSTALT **HALLE A. S.**

Anfertigung von Holzschnitten, Clichés, Proben gratis, Berechnung billigst.

Praktische Winke für Schriftsteller.

Von Heinrich Keiter. 3. Aufl. 48 S. 60 Pf.

Kurz und vollständig giebt das Büchlein Aufklärung über die Anfertigung der Handschrift, die Anmerkungen, den Satz, Titel, Inhaltsverzeichnisse, Verkehr mit Verleger und Zeitungen, Honorarverhältnisse, die Korrektur 2c. 2c.

Zu beziehen durch jede Buchhandlg., sowie geg. Einsendung von 63 Pf. in beliebig. Marken vom Verfasser.

Regensburg.

Redakteur **Heinrich Keiter.**

Gemälde-Salon

von

Theodor Lichtenberg,

Breslau, Provinzial-Museum. **Dresden,** 20 Ferdinandstraße.

Galerie hervorragender moderner Meister.

Eintrittspreis 50 Pf.

Jahresabonnements f. 1 Pers. 5 Mark, weitere Karten für Personen derselben Familie 4 Mark.

PHOTO-

graphische Apparate u. sämtl. Zubehör liefert u. Gewährleistung für gutes u. leistungsfähiges Fabrikat

Ludw. Schaller, Stuttgart,

No. 14 Marienstrasse No. 14.

Hauptpreisl. m. ü. 100 Abbildungen und **Anleitung z. Photographiren** steht g. Einsendg. v. 60 Pf. zu Diensten.

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. M. 3.—.

— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.

— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.

— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.

— Morgenröte. M. 7.50.

— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.

Für Interessenten gratis:

Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.

Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig.

KEIM'SCHE

W. MUGLER MÜNCHEN.

MINERAL-FARBEN für Wandmalerei u. Anstrich.

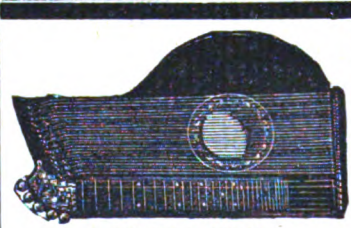
Wetterbeständig.

Preislisten gratis.

Spezialität: Estey-ORGELN

und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.

Alfred Merhaut, Leipzig.



SOWIE JEDES ANDERE

MUSIKINSTRUMENT,

BESTANDTTEILE U. SAITEN.

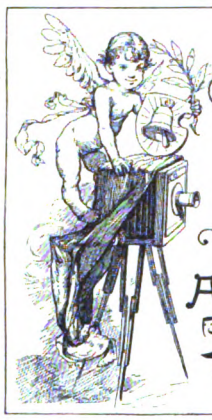
EDMUND PAULUS,

MARKNEUKIRCHEN.

PREISLISTEN FREI.

Digitized by Google

Internationale
Kunst-Ausstellung
BERLIN 1891
im Landes-Ausstellungs-Gebäude
am Lehrter Bahnhof
Täglich geöffnet von 9 Uhr vormittags bis 9 Uhr abends
Eintrittsgeld 50 Pf. — Montags 1 Mk.



Alb. Glock & Cie.
Karlsruhe i. B. gegr. 1861.
Specialität in photograph. Apparaten für Künstler, Gelehrte, Techniker & Amateure.
Reichste Auswahl in Moment-Apparaten.

ROM
Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig. Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Soeben erschien im Verlage von **Wilhelm Braumüller** in **Wien** und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Schönheit und Fehler
der
menschlichen Gestalt.

Von **Ernst Brücke,**
emer. Professor der Physiologie an der Wiener Universität und ehemaligem Lehrer der Anatomie an der Akademie der Künste in Berlin.
Mit 29 Holzschnitten von Herm. Paar.
Preis 3 fl. — 5 Mark.

Für Künstler und Kunstfreunde von hervorragendem Interesse. Auf die prächtige Ausstattung und die meisterhaften Holzschnitte Herm. Paar's machen wir besonders aufmerksam.

Aetherische Harz-Oel-Farben

Broschüren über das Wesen der Mussini-farben versenden gratis!

Kunstauktion in München
Montag, den 15. Juni, u. folg. Tage
einer reichhaltigen Sammlung von
Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Ex-libris, Portraits, Ornamentstichen, histor. Blättern u. Städteansichten, Lithographien, Handzeichnungen u. Aquarellen, Büchern.
Catalog franko u. gratis, sowie alles Nähere durch
Hugo Helbing, München
Christofstraße 2.

Der Sammler
Illustrirte Fachzeitschrift für die Gesamtangelegenheiten des Sammelwesens.
Unter Mitarbeit hervorragender Fachgelehrten herausgegeben von
Dr. Hans Brendicke in Berlin.
XII. Jahrgang.
Halbjährlich **12 Nrn.** zu je 12 Seiten mit Abbildungen = **3.40 M.**
Einzelne Probenummer postfrei u. unberechnet.
Verlag von Hans Lüstenöder, Berlin W. 35.

Ferd. Hillmann Söhne,
Inh. Ed. Gelpke,
Dresden, Prager Straße 38,
empfehlen
Rahmen
in jeder Stilart u. Ausführung. Alte Bilder werden gewissenhaft renovirt u. staubfrei wieder gerahmt. Fabrikation von Spiegeln u. feinen Holzwaren für Zimmerdekorationen.
Neu-Vergoldungen in solidester Ausführung.

Emil Wünsche
Fabrik photogr. Apparate
DRESDEN, Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

Die **Fahrrad-Fabrik „Normal"** ist die beste u. billigste
Bezugsquelle für Fahrräder
aller Art. Wer ein Fahrrad kaufen will, der versäume nicht, sich meine **Preisliste** senden zu lassen. Wo ich nicht vertreten bin, versende ich direkt.
Adolf Siksay,
Dresden-Striesen.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigerteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden-A., 16.

Beilegend eine Ankündigung von Julius Hoffmann in Stuttgart.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

18. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Der Bauer in der Literatur.

Man lebt in Deutschland jetzt in einer wahren literarischen Frühlingsstimmung. Es ist etwas in der Luft wie eine allgemeine Erwartung, eine allgemeine Geneigtheit. Neue Zeitschriften schießen auf mit neuen Hoffnungen und neuen Programmen, und die alten treten ungewiß von einem Fuß auf den andern; es kribbelt in ihnen, in manchen ganz offenbar; man weiß nicht, ist es die Gicht oder der Mutwillen mitzuthun. Sie wissen es selbst nicht so genau, aber wahrscheinlich ist es beides — eine psychologische Aufgabe! Sie legen die Köpfe auf die Seite und sehen um sich und über sich: ob es nun Frühling wird? oder ob es diesmal noch nicht Frühling wird? Schrecklich unsicher! Aber die Literatur bekommt so eine unreine Haut. Das ist immer ein Zeichen. Ob vom Frühling aber, oder von einem bloßen Vorfrühling, auf den der Winter dann um so ärger beißt, -- — abwarten, abwarten, wir sitzen warm und können's uns ansehen.

Übrigens wäre es nun auch bald Zeit, daß wir eine neue Literatur bekämen. Es ist so eine Unruhe im Publikum, so eine böse Lust, die letzten Jahrgänge seiner Lieblinge zu belächeln, und unsere gewiegtesten Verleger beschleicht eine Geschäftsunsicherheit. Es ist etwas Unheimliches, etwas Undefinirbares, etwas .... gewissermaßen, als wäre es nicht mehr genug, Schönliteratur für die deutsche Frau zu verlegen, etwas, als regte sich auch im deutschen Manne — -- ach, lächerlich!

Nein, der deutsche Mann hat seine Fachinteressen ... übrigens, einen Kompromiß könnte man ja immer versuchen.

Freilich, unsere großen alten Dichter, soweit sie noch am Leben sind, — ach ja, wo sind die Zeiten hin! Sie sprachen Alles aus, was uns bewegt in den Jahren nach dem Stimmwechsel, und ganz unvergleichlich sprachen sie aus, was unsere Väter bewegte. Sie sprachen aus, was unsern Vätern von selbst nie eingefallen wäre. Sie waren ihre Zeit bis in die Fingerspitzen. Sie waren durchdrungen von dem ganzen Inhalt, den Idealen, den Zielen ihrer Zeit, und sie durchdrangen sie mit ihrem Inhalt, ihren Zielen, ihren Idealen. Sie waren das Bürgertum von 48 in in seiner idealsten Gestalt, mit seiner idealsten Haartracht.

Aber jetzt trägt man sein Haar anders, und jene Zeit — ist nicht unsere Zeit. Wir lesen jetzt ihre Schriften, wie man ein schönes Bild betrachtet. Es ist vollendete Kunst, aber es ist eine Kunst, von der wir Abstand haben. Es geht nicht jenes Nervenzittern bei der Berührung mit ihr durch uns, als drehte sich jedes Haar auf unserem Kopfe in seiner Wurzel. Es überläuft uns nicht so heiß und eisig, als griffe ein persönliches Erlebnis in uns ein. Die Berührung ist nicht mehr unmittelbar und spontan, und darauf legen es unsere großen alten Dichter auch selbst nicht an. Vor Allem aber — — sie empören uns nicht mehr, ach, sie empören uns nicht mehr, sie sind uns so selbstverständlich, wir sind mit ihnen gewachsen, sie überraschen uns nicht mehr, und sie öffnen nicht, wie beim Zerreißen eines Vorhangs, jene plötzlichen, ungedachten Ausblicke vor uns, in die man hineinstarrt mit stockendem Atem, während man mit Grauen und Unlust fühlt: nun ist das Gestern tot und das Morgen geboren!

Eine neue Literatur mußte kommen, und eine neue Literatur kam. Sie hieß: „Papa Hamlet" und „Familie Selicke", „Vor Sonnenaufgang", „Das Friedensfest" und „Einsame Menschen", „Die gute Schule" und „Fin de siècle", „Im Liebesrausch" und „Fallobst", „Ehre" und „Sodoms Ende". Sie kam auf den hohen Wogen einer hereinbrechenden Sturmflut fremder Literaturen. Sie kam auf dem Arbeiternacken

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

Zolas als Objektivismus und Naturalismus und mit dem Zolaschen Magenkatarrh, sie kam mit den zusammengekniffenen Lippen und dem lebensmißtrauischen Blick Ibsens als Sozialkritik und Psychopathie, sie kam mit Maupassantscher Erzählerlebendigkeit und sie stutzte ehrfürchtig vor den greisenhaften Mönchsnücken eines alten dickköpfigen russischen Fürsten mit versetzten Souverainetätsinstinkten. Alle umliegenden Länder und fremden Rassen machten Schule in Deutschland. Aber fragen wir, was ist in diesem neuesten Schrifttum aus dem innersten Mark des deutschen Volkstums, aus den tiefsten Schichten der germanischen Persönlichkeit erwachsen, so werden alle diese jungen und in ihrer Art vortrefflichen Schriftsteller antworten: darauf kam es uns ja gar nicht an!

Aber das ist es eben, worauf es ankommt. Daß eine Rasse sich vor sich selbst offenbare in ihrem geistigen Schaffen, daß ihre geheimsten Quellen aufbrechen, ihre verborgensten Gefühlswerte sich in Dichtwerken gestalten, daß das Unbewußte in ihr, das in Jahrhunderten aufgespeicherte Innenleben, sich freimache und hervorströme in einem Erguß, der beinahe ebenso unbewußt ist, wie es seiner selbst in seiner Verborgenheit war, daß so das Allernationalste und das Allerpersönlichste in Eins verschmelze und aus sich heraus das Licht hervorgehen lasse, in dem nun alle Dinge und Erscheinungen des Lebens als in einem neuen Tage dastehen, daß jene große Überraschung geschehe, in der das Einfachste zum Unwahrscheinlichsten wird — das ist die Geburt einer neuen Literatur, und ehe das geschehen ist, ist keine geboren.

Die aufgepflanzten Literaturen thun's nicht und nicht die eingeführten Theorien und Lebensbetrachtungen, ob es nun die Griechen waren, die wir nachahmten, oder ob es die Franzosen sind, die wir nachahmen. Und weiter sind wir auch jetzt nicht gekommen, damit aber schon einige Male im Kreise gegangen.

Denn daß es der Skandinavismus ist, der in Deutschland Schößlinge treibt, gewissermaßen das germanische Urvolk in seinen unvermischtesten Formen, das wollen wir uns doch lieber nicht einreden.

Ibsen ist nicht so sehr skandinavisch, so wenig wie Garborg so ganz skandinavisch ist, und die übrigen skandinavischen Schriftsteller — mit Ausnahme des typischen Dänen Drachmann, außerdem J. P. Jakobsens in seinem „Nils Lyhne", Björnsons in seinen Bauernerzählungen, Strindbergs in seinen „Ehen", seinen Frauendramen, seinem letzten Buch — haben nur den Zirkel fast um ein Jahrzehnt früher durchlaufen, in den die jungen Schriftsteller in Deutschland jetzt getreten sind.

Auch die skandinavische Literatur sog sich voll an eingeführten Ideen, eingeführten Menschen- und Lebensauffassungen, eingeführter Denk- und Fühlweise. Daß sie das Alles dann mit der Wucht der tiefsten, innersten Antriebe als etwas Eigenes aus sich herausschleudern konnte, das beruht auf ihrer außerordentlichen Frische und Jugend als Literaturvolk, auf ihrer geistigen und seelischen Unabgenutztheit, vor allem darauf, daß ihre Dichtung Ausdruck der Empfindung, nicht Arbeit allein des Verstandes war.

Doch mit Ausnahme eines skandinavischen Dichters, desjenigen, der der Stammvater des jüngsten Deutschlands geworden — Henrik Ibsens. Es giebt eine Schaffenszeit in seiner Dichtung, in der er als Dichter und Empfindungsmensch das Eigenartigste und Tiefste leistete, aber gar nicht damit nach außen wirkte, die Zeit seines „Brand" und „Peer Gynt". Erst als er aufhörte Norweger zu sein und Kosmopolit wurde, seine Form von den Franzosen, seine Gedanken von Stuart Mill, Darwin und Spencer holte und in glatten, klaren, von einer gewissen Gehirnwärme belebten Schauspielen Probleme aufstellte, die im Vergleich mit der Natürlichkeit des Lebens doch anatomische Präparate sind, erst da wurde er im Norden, in Deutschland, in England, in Frankreich der Dichter der „Crême der Bourgeoisie", bei dem es ihr gruseln konnte, der Dichter der literarisch strebenden Jugend, weil sie aus dem Bürgertum stammte.

Und hiermit kommen wir zu dem Punkt, der mir der Mittelpunkt zu sein scheint für die Erkenntnis, wo wir stehen und was wir zu erwarten haben.

Die Dichtung in Europa — und darüber sind wir ja einig, daß die Dichtung der Ausdruck der seelischen Lebenskraft eines Volkes in ihrem Sinken und Steigen ist — die Dichtung in Skandinavien, in Deutschland, in Frankreich, die Dichtung also, die in den engsten Beziehungen untereinander steht, ist in dem Grade, wie das Jahrhundert sich neigte, immer mehr Dichtung des Kleinbürgertums geworden. Nachdem die fünfziger Jahre überschritten und die Religionskritik soweit hinabgesickert war, wurde es in der „ideal veranlagten" Jugend des Kleinbürgertums ein wohlanständiges Verlangen, Dichter zu werden, wie es früher für sie ein wohlanständiges Verlangen gewesen war, Seelsorger zu werden.

Mit sehr geringen Ausnahmen sehen wir hüben und drüben, bei den nördlichen und bei den südlichen Nachbarn und bei uns selbst die Dichtung an einen Stand geknüpft und sich um diesen Stand drehen. Im Norden ist fast jedes einzige Buch ein Beispiel dafür, bei unseren Neuesten in Deutschland sind es: „Papa Hamlet", „Familie Selicke", „Friedensfest", „Einsame Menschen", „Vor Sonnenaufgang", lauter verschiedene Stufen des Kleinbürgertums, denn daß die Bauern in „Vor Sonnenaufgang" sich nicht in einem verunglückten Übergang in eine „höhere Gesellschaftsschicht" befinden, sondern typische deutsche Bauern sind, das glaube ich nicht eher, als bis ich Deutschland die Kreuz und Quer, wo es noch Bauerngegenden hat, durchreist und es so gefunden habe. Und überall färbt sich der Stand auf der Dichtung: kümmerliche Unterhaltsmittel, kränkliche Empfindung, geknickte Schwungkraft, vorsichtige Verständigkeit, ängstliche Berechnung, ein verstohlenes Hinhorchen auf anderer Leute Meinung, eine gewisse Flachheit und Säuerlichkeit der Lebensauffassung, enge Gesichtskreise und beklommene Luft, ein- und ausgeatmet von zwei Lungen in kleinem Raum. Um wieder das nächste Beispiel als das bequemste zu nehmen: gehen wir sämtliche Ibsensche Gesellschaftsstücke durch — das ist der Kleinbürgerweltschmerz, dem ein Gott gegeben hat zu sagen, was er leidet. Will man einen Beweis? nirgends ist man so zimperlich in geschlechtlichen Dingen wie im ehrbaren, „höher" strebenden Kleinbürgertum, nirgend sieht man so scheel auf die holde Lebenserneuerung. Nun, Vater Ibsen sah auch so

Digitized by Google

scheel darauf, daß er in allen seinen Schauspielen nicht einmal Mann und Weib das Leben zusammen leben ließ. Und gehen wir all diesem Gejammer nach Leben und all dieser Unfähigkeit das Leben zu leben, wovon die Literatur in Skandinavien, Deutschland, Frankreich, voll ist, auf den Grund, so finden wir da die moralische Feigheit der Söhne enger Gassen, geistige Bleichsucht, entstanden durch die blutsaugenden Blicke von Nachbarn und Gevattern, von Vorgesetzten und Nachgesetzten, von all den Ungefragten, Unberufenen, Vielzuvielen, die das allgemeine Urteil und die allgemeinen Moralbegriffe machen, ein Leben gelebt ohne Einsamkeit und tiefe Pausen, gelebt unter tausend Augen aus hundert Fenstern und Thüren.

Und die französische Literatur! In ihr ist das Vornehmthun des Talents ganz anders entwickelt, als in Deutschland. In Frankreich giebt es nur einen Ort, wo das Talent atmen, Nachahmung finden, bemerkt werden, durchschlagen kann — den großen Behälter verdorbener Luft, Paris. Dahin wallfahrtet der junge Streber aus der Provinz. Und mit dieser That ist die Unbewußtheit, das dunkle Ruhen in sich selbst, die große Bedingung für die großen Begabungen — Zeit zu haben, verschwunden. Ein heißes, wüstes, angstvolles Leben beginnt für den verletzlichen Organismus, der der Dichter ist, alles zehrt, nichts ersetzt, der ganze Ichkomplex kränkelt und zehrt, die groben Knochen und die geschmeidigen Seelen sind um Haupteslänge voraus, ein Fieber tritt ein, das nicht blos die zarte Krankhaftigkeit der aufs Höchste gespannten Empfindlichkeit in großen, individuellen Durchbruchszeiten ist, sondern das Fieber des Wettlaufs, das Fieber nach dem Ungeahnten, dem Nochnichtdagewesenen, nach den unerhörten „Sensationen" und den unergründeten Zuständen. So entstehen jene Werke psycho-physischer Verstimmungen, aus denen die Dekadenzliteratur besteht.

Es sind nicht die großen, sondern die kleinen Krankheitszustände, mit denen sich die Herren Zola, Maupassant, Bourget usw. beschäftigen, wobei ersterer die vulgären, letzterer die sublimirten übernimmt; es sind nicht jene tiefen, geheimnisvollen Erschütterungen, in denen sich ein Lebewesen, ein Volk um und umbildet, sondern leichter beschreibbare Verstimmungen, gewissermaßen Standeskrankheiten, noch genauer bestimmt: jene Krankheiten, in denen sich die Erschöpfung eines Standes ankündigt. Es ist eine so klare, generalisirte Dekadenz, der Oberflächenpessimismus der gallischen Rasse. Man hat in ihr das Nichtvorhergewesene, das „Fin-de-siècle", den neuen Nervenmenschen finden wollen; ich kann nichts darin finden, das zeugungskräftig und zukunftsträchtig wäre, — es sind erlesene, überfeinerte Melodien, vorgetragen auf einem ausgespielten Klavier, dessen dünne, versagende Töne ihnen den perversen Wollustreiz der Hinfälligkeit geben, aber in dieser Musik schlummert nicht einer der unendlichen Fernblicke, flüstert nicht eins der erratenen Geheimnisse, leuchtet nicht eins der Grubenlichter durch das Labyrint, wo Psyche und Physis eins sind, womit die neue Dichtung, die Dichtung der neuen Erkenntnis, des tiefen Erratens, des verwandelten Empfindens, der umgewerteten Werte, ihren Morgen rot färben wird.

Alles, was dieses Jahrhundert an Literatur hervorgebracht hat, ist, mit ganz wenigen Ausnahmen, Bürgertumsdichtung gewesen. Und in dem Maße, wie das Bürgertum zur herrschenden Klasse wurde und seine idealen Forderungen sich in reale Besitztümer verwandelten, zog sich die Dichtung immer eine Stufe tiefer auf der Standesleiter hinab. Seit hundert Jahren hat die Dichtung für alle Ideale gekämpft und allen Idealen zum Siege verholfen, die das Jahr 1789 geschaffen. Diese Ideale waren rein bürgerlicher Natur, die Ideale eines zähen, nüchternen, wenig phantasievollen Standes, der sich stark zur Herrschaft fühlte und sie mit einer halben Heuchelei antrat. Diese Heuchelei war das theoretische Demokratentum mit der Empfindsamkeit „Brüderlichkeit", die man auch zuerst fallen ließ, und den beiden andern Formeln „Freiheit" und „Gleichheit", von denen eine die andere aufhebt, denn die persönliche Freiheit schließt die Uniformirung der Persönlichkeiten aus. Von diesen drei Begriffen hielt sich thatsächlich nur der der Gleichheit, erstens, weil er einfach einen Platzwechsel erfahren hatte, indem der christliche Glaubenssatz, daß alle Menschen vor Gott gleich seien, im Todesjahr des religiösen Glaubens vom Himmel auf die Erde herabversetzt ward und aus der Gleichheit im Jenseits zur Gleichheit im Diesseits wurde, zweitens weil der Gleichheitsgedanke philosophisch-praktisch begründet ward, wobei für das nördliche Europa besonders Stuart Mill in Betracht kommt, der in seinen sozial-reformatorischen Schriften auch die Gleichheit des durchaus Ungleichartigen, die Gleichheit der Geschlechter verkündigte, die sofort in den Mittelständen Schule machte. Damit trat das Plebejertum des Gefühls — in den verschiedenen Ländern mit verschiedener Nachdrücklichkeit — amtlich seine Herrschaft ist.

Gegenwärtig sind fast alle Ideale, die das Bürgertum aufstellte, in die Hände der Sozialdemokratie übergegangen. Die neue Gesellschaftsordnung, die kommen wird, wird in ihren äußeren Formen, nicht in ihren inneren Werten von ihr geschaffen werden, und die Massen werden eine noch mehr in die Breite schwellende Macht einnehmen, als sie jetzt schon besitzen. Aber der Arbeiterstand ist nur die Kehrseite der Bourgeoisie; wodurch sie sich abnutzte, dadurch kann er sich nicht erneuen, unter lärmenden Maschinen und wachsamen Augen wie der Stickluft der Fabriken und dem Gaslicht des Vortragsabends, im Geschnurr und Geklapper der hetzenden Arbeit kann die neue Dichtung ihre Augen nicht aufschlagen. Und die Bürgersöhne, die für den Arbeiter dichten — ja, das sind eben die Bürgersöhne, die für den Arbeiter dichten, der doch zuzuhören versteht, was das Bürgertum in der Nachmittagssiesta seines Lebens sich so ziemlich abgewöhnt hat.

Was nun?

Deutschland hatte einen Dichter, der zu einer Zeit, wo ganz andere Stoffe, Tendenz- und Emanzipationsstoffe, die Teilnahme der „Besten in der Nation" in Anspruch nahmen, sich einen einsamen Weg grub in ein Problem, das ein wirkliches Problem und ein tiefes Problem war — einen Weg in die Geheimschachte der Psycho-Physiologie, in den dunklen Ursprung von unser aller Leben, das Verhältnis zwischen Mann und Weib. Er that es mit dem rednerischen Bombast seiner Zeit in „Judith", er that es mit einer schlichten, tiefen Menschenkenntnis in jenem

Digitized by Google

Kleinbürgerstück, das noch das ganze Seelengepräge und den Erdgeruch des Bauerntums an sich trug: „Maria Magdalena". Friedrich Hebbel war ein Bauerssohn mit Bauernursprünglichkeit und jenem Bauernblick für die Lebenstiefen, der noch von keinen Schleierchen und keinen Schutzbrillen weiß. Er sah grad hinein ins schärfste Licht, von dem verdorbene Augen sich verletzt abwenden. Aber Friedrich Hebbel war sich es schwerlich bewußt, welchen ungeheuren Schatz und Vorsprung er damit besaß, er redete nicht in diesen Problemen, diese Probleme redeten aus ihm, und er that, was er konnte, aus der natürlichen Heimat seines Denkens und Fühlens in den Geisteskreis des Bürgertums zu gelangen.

Es blieb ihm auch nichts anderes übrig.

Denn für das Jahrhundert des Bürgertums bestand kein vierter Stand, außer als Ackergaul.

Aber jetzt stehen wir und fragen: woher soll die neue Dichtung kommen, die Dichtung, in der die Quellen unserer Lebenskraft ihre Strahlen in die Luft schleudern, die Dichtung, die nicht vom Gestern weiß und die kein „fruchtloses Erinnern" stört und kein verstaubtes Wissensgerümpel? Die Dichtung, die mit beiden Füßen hineinspringt in die lebendige Zeit, unsere beste Erkenntnis packt und unter sich wirft im sieghaften Stolz ihrer Jugend? Die Dichtung, die uns empört, weil sie so anders ist, als alle unsere Gedanken, die Dichtung, die so schlicht und gradezu ist, daß sie uns klingt wie eine fremde Sprache, die wir nicht verstehen, die Dichtung, die mutig genug ist, unsere tiefsten und gefährlichsten Probleme aufzugreifen, weil sie so naiv ist, die Dichtung, die alle gekünstelten Menschenbegriffe zerteilt, weil sie Natur ist?

Wir haben viel nötig, wir haben Alles nötig, unser ganzes Denken, unser Unbewußtes selbst ist noch von einer blos theoretisch überwundenen Weltanschauung, die alle unsere Werte geprägt hat, angefüllt.

Ein Stand ist übrig, der Stand, der noch nicht Geschichte gemacht hat, der Stand, dessen Stempel noch scharfgeschnitten sein muß, da er sich noch nirgend aufgedrückt.

Wie ist der deutsche Bauer?

Ich kenne den deutschen Bauern nicht, man lernt ihn nicht kennen. Den Bauern des Nordens kenne ich, den dänischen, schwedischen, norwegischen — denn die drei nordischen Länder sind Bauernländer, ich könnte auch sagen, wie der russische Bauer ist, auch der schweizer Bauer ist mir nicht fremd — aber wie ist der deutsche?

Der Bauer, besonders der Bauer der norddeutschen Tiefebene, hat einen nicht unbedeutenden Teilsatz an deutschen Gelehrten abgegeben und sein Beitrag würde wahrscheinlich noch viel größer sein, wenn man die Familien auf ihre Abstammung durchgehen könnte, die schon bürgerlich waren, als ihre Söhne berühmte Männer wurden. Das Bürgertum, der rascheste abgenutzte Stand, immerwährender Erneuerung bedürftig, hat beständig die guten Kräfte vom Lande in sich aufgesogen, der Bauer hat sich ununterbrochen verbürgerlicht. Der einzige Weg des ehrgeizigen Bauernsohns, sich nach außen Geltung zu verschaffen, ging durch die Stadt. Wollte der Bauer seinen Gesichtskreis erweitern, sein Wissen vertiefen, aus dem Pflanzen-Dasein in ein bewußtes übergehen, — werde Städter, hieß es. Streife deine alte Haut ab, kremple dein Wissen um, denke wie wir, fühle wie wir, nutze dich ab, wie wir, diene unseren Interessen, laß dich stempeln mit dem Stempel, mit dem wir gestempelt sind, sieh auf deine Herkunft herab, wie wir auf sie herabsehen, vielleicht, wenn du ein gelehriger und brauchbarer Schüler bist, werden wir sie dir zu lieb vergessen, wir werden dich in unsere Mittagsgesellschaften einladen und du kannst unsere Töchter heiraten, wenn du genügenden Lebensunterhalt nachzuweisen vermagst.

Und der Ehrgeiz des strebsamen Bauern war, ein Bürger zu werden.

So war es überall, besonders in den Ländern, wo der Bauer eine harte Hörigkeit wie eine schlecht überwundene Krankheit noch in seinem Leibe fühlte.

Aber es giebt auch noch Bauern, die nie eine fremde Hand in ihrem Nacken fühlten, die freie Männer und freie Grundbesitzer waren, so lange der Wind weht. Das sind die holländischen Bauern, die norwegischen Bauern, die schwedischen Dalkarle, die Könige ab- und einsetzten, ein Teil der schonenschen Bauern — und in der norddeutschen Tiefebene, denke ich, wird es manchen Winkel geben, wo sich urkundlich Gleiches nachweisen läßt. Und solche Bauern bilden einen Stand, der in Haus und Hof, auf dem er Jahrhunderte gesessen, in seiner reinen Rasse, die sich nie vermischt, ganz andere und festere Wurzeln hat, als der heimlose Städter, der wie der Vogel von Zweig zu Zweig, von Haus zu Haus, von Ort zu Ort zieht.

Welch eine Fülle unverflachter Eindrücke, welch ein innerliches Einssein mit dem Geist der Erde, die sie trägt, welch ein langaufgesammelter, kaum angerührter Gemütsinhalt, wieviel unverbrauchtes Vätererbe sichern Insichselbstruhens und stolzer Unabhängigkeit findet sich in solchen Bauernfamilien! Und wieviel uralter Wohlstand!

Es ist ein stolzes Geschlecht, das fernab von den großen Städten und den abgetragenen Verkehrswegen zwischen seinen Äckern und Wiesen sitzt. Ich bin im Valdresdal und Gudbrandsdal in Norwegen mit Bauern gegangen und gefahren und habe mit Bauern gegessen und getrunken, die in Haltung und Wesen und Benehmen, alte Männer und junge Männer, mich an den baltischen Adel erinnerten, der unter dem Adel Nordeuropas zu dem ältesten, reinsten und kräftigsten gehört. Diese hohen, sehnigen, freien Gestalten, diese scharflinigen, reingeschnittenen Gesichter, diese ruhige Würde des Verkehrs, — ja, ich kann nicht sagen, daß mir das in den Städten alle Tage begegnet sei. Und ich habe in Dänemark und Schweden unter Bauern gelebt, die einen Takt im täglichen Beisammensein, eine Verschwiegenheit und Feinfühligkeit offenbarten, die die liebe geschäftige Städterneugier — in Glanz setzte.

Der Bauer des Nordens hört auf, in das Bürgertum überzugehen. Überall sieht man den unsichtbaren Strich gezogen, und hie und da liegt er schon sichtbar vor Aller Augen. Dazu hat wesentlich die große Bürgertums-Literatur der letzten zehn Jahre in Skandinavien beigetragen. Der nordische Bauer, auf einer gründlichen Bildung, die er auf dem Lande selbst empfängt, fußend, mitthätig am politischen und öffentlichen Leben und persönlich unabhängig, liest diese Bücher mit dem Kehrreim: „wir". Und eines schönen Tages fühlt er das Unverwandte, das Fremde,

Digitized by Google

das Gegensätzliche und sagt: „nicht wir — Ihr". Die studirende Jugend aus dem Bauernstande kehrt von den Universitäten heim ohne Ehrfurcht vor dem zopfigen gelehrten Wesen, ohne Ehrgeiz nach der üblichen gelehrten Laufbahn, ohne Verlangen nach den Gütern, die das Bürgertum bieten kann, unter Landvolk, bewußt als Bauer, standesstolzer, als da sie auszog. Sie fühlt sich als den bessern Stoff, dessen Zeit kommen wird. Aber es ist nicht Bauernart, sich zu verhasten, man kann warten, man kann erst vegetiren, wie die Väter vegetirten. In dieser Hinsicht zeichnet Garborgs Schilderung der „Bauernstudenten" in seinem Buch gleichen Namens eine frühere Stufe, die sich für einzelne Teile der Bauernbevölkerung noch bis in unsere Tage erheben kann; es ist die schlechtgenährte Bauerndemokratie, die in seinem Buch als Modell gedient. Aber überall dort und in Schweden, Dänemark fängt der Bauer an, sich als Aristokrat dem Städter gegenüber zu fühlen und sich der Möglichkeit auch einer reingeistigen Überlegenheit bewußt zu werden. Die Bedingungen, auf denen diese Entwicklung des nordischen Bauern beruht, hier aufzuzählen, würde zu weit führen.

Das jüngste Schriftstellergeschlecht des Nordens zählt nicht wenig Bauernsöhne zu den seinigen, und sie waren es, die die modernsten Probleme aufgriffen und der im Sinken begriffenen, großen skandinavischen Literaturperiode noch einmal aufhalfen. Mehrere der eigenartigsten skandinavischen Maler, die abseits vom Wege gingen, sind auch Bauernsöhne. Beiden ist die Frische des Blicks, jene Naivetät, die angeborene Vorurteilslosigkeit ist, eigen. Ein neuer Stand steigt empor und bereitet sich zur Herrschaft. Eine Entwicklung, die mit ihrem Schwerpunkt dem Bauernstande zustrebte, wäre eine durchaus germanische Erscheinung. Für Frankreich, für Rußland wäre sie undenkbar.

L. Marholm.

Rundschau.

Theater.

*** Wichtigere Schauspiel-Aufführungen. XII.**

Wilhelm Henzens „Heilige Elisabeth" wurde von der Wormser Volksbühne vorgeführt. „Das hiesige Publikum," berichtet die „Köln. Z.," „stand der merkwürdigen Heiligen anfangs etwas skeptisch und zurückhaltend gegenüber, und die beiden Vorstellungen waren deshalb nicht so zahlreich besucht, wie es wünschenswert gewesen wäre. Jetzt aber beginnt die Stimmung wärmer zu werden. Immer lauter ertönte der Beifall, der am Schlusse zu einem förmlichen Sturm wurde, wie er in unserm Festhause noch nicht gehört worden. Es ist gewiß ein erfreuliches Zeichen, daß in unserer modernen Zeit, in der sich in der Kunst immer mehr (?) ein zynisch-naturalistischer Geist breit machen will, noch Aufführungen so idealer Art wie die Wormser mit Erfolg unternommen werden können. Ideal ist nicht nur der dargestellte Gegenstand, sondern auch die Art der Darstellung selbst. Im allgemeinen ist darauf verzichtet, die Örtlichkeiten, an denen sich die einzelnen Teile der Handlung abspielen, in realistischer Weise zur Anschauung zu bringen. Doch kommt die neugestaltete Wormser Bühne der Phantasie so weit zu Hülfe, daß sie durch gemalte Hintergründe die betreffenden Örtlichkeiten wenigstens andeutet, was von überraschendem Erfolg gewesen ist. Sowohl die Hinterbühne als die Vorderbühne ist mit einem solchen gemalten Prospekt versehen, von denen der vordere zugleich als Vorhang zur Abschließung der Hinterbühne dient. Der tiefer liegende Vorraum, aus dem Treppen auf die Vorderbühne führen, schiebt sich bis hart an die vordersten Zuschauersitze vor und entbehrt jeder Dekoration. Indem nun diese verschiedenen Bühnen abwechselnd die Schauplätze der Handlung abgeben, ist eine große Mannigfaltigkeit geboten und ein sehr leichter Szenenwechsel ohne Unterbrechung der Handlung verstattet. Das Eigentümlichste, was bei dem neuen Festspiele versucht wurde, war die Anwendung von Doppelszenen, in denen das, was räumlich voneinander entfernt, aber gleichzeitig geschieht, auch gleichzeitig vor unsern Augen dargestellt wird. Dem Drama wird dadurch ein symphonischer Charakter gegeben, und Eindrücke ganz neuer Art sind ermöglicht. So ist es z. B. von ergreifender Wirkung, wenn uns auf der Hinterbühne in einem farbenkräftigen Bilde der Tod des Landgrafen Ludwig im fernen Italien dargestellt wird und wir zu gleicher Zeit auf der Vorderbühne seine geliebte Gattin sehen, deren Name das letzte Wort des Sterbenden ist."

Henrik Ibsens „Kronprätendenten" wurden auf dem Berliner Schauspielhause gegeben.

„König Sverre hatte dereinst mit Hilfe der Birkenbeine, der Nationalgesinnten, die eine Zeit lang aus Mangel an Kleidung sich in Birkenrinde hüllen mußten, den Thron errungen und die Gegenpartei, den mächtigen Klerus und seine Anhänger, die Bagler (Krummstäbler) gedemütigt. Aber die halbe Ruhe, die unter ihm und seinem Sohne, der kaum zwei Jahre regierte, im Lande herrschte, war nur eine Ruhe der Erschöpfung. Die Parteien blieben einander in Rüstung gegenüber, und die Einzelfehden hörten niemals auf. Trotzdem wurde Hakon, König Sverres Enkel, von beiden Parteien zum König ausgerufen, als seine Mutter Inge durch die Feuerprobe Zeugnis für die Abstammung Hakons von Sverre abgelegt hatte. Jarl Skule aber, der in Norwegen die Regentschaft geführt hatte, gab nur widerwillig die langgeübte Gewalt aus den Händen. Immerhin hätte er sich in sein Geschick gefügt, hätte nicht der ränkesüchtige Bischof Nikolas von Opslo verstanden, Zweifel an der legitimen Geburt Hakons in Skules Brust zu erregen. Da erhebt er das Banner der Empörung und läßt sich gleichfalls zum Könige küren. Und das Glück ist anfangs auf seiner Seite, aber als Triumphator fühlt er gleichwohl sich nicht. Von Hakon hat er dereinst den »Königsgedanken« gehört, ganz Norwegen müsse in ein einiges, brüderliches Volk umgegossen werden. Und der neue Gedanke läßt Skule nicht mehr los, er selbst will ihn verwirklichen. Aber diese Aneignung einer fremden Idee ist eine innere Lüge, aus der ihrem Vertreter kein dauernd Heil ersprießen kann. Nur der wahre Erzeuger des Gedankens ist auch berufen, ihn auszuführen, nur er hat das Recht, König zu sein. Wie in Ibsens »Nordischer Heerfahrt« ist auch in den »Kronprätendenten« der Stoff, die Handlung eine steile Mauer, die es mühsam zu übersteigen gilt, will man zu dem allgemein menschlichen Gehalt des Dramas gelangen. Und auch technisch ist das Werk nicht eben meisterlich aufgebaut. In den ersten drei Akten steht der Bischof Nikolas derart im Vordergrunde, daß sie eigentlich ein Schauspiel für sich bilden; und nur die beiden Schlußakte bilden das Drama: Hakon und Skule. Die Größe, die trotzdem das Werk atmet, seine Poesie und seine Wirkung gehen einzig und allein von der Charakteristik aus, von der Zeichnung der drei Hauptgestalten Nikolas, Skule, Hakon. In diesem

Digitized by Google

Bischof, dessen riesenhaftes Wollen verdammt ist, im Staube zu kriechen, weil sein Charakter zu erbärmlich ist, um seinen Gedanken Leben zu verleihen, in diesem Jarl, der im Gegensatz zum Bischof ganz Persönlichkeit und Kraft, aber ohne Geist und schöpferische Ideen ist, in diesem Königsjüngling, der Alles in sich vereinigt, Willen, Können und Schaffenskraft, und der daher auch das Glück in seinen Dienst zwingt, in dieser Trias hat Ibsen eine Stufenfolge menschlicher Charaktere geschaffen, die für alle Zeiten ihre Wahrheit und Bedeutung hat. Wie Nacht, Dämmerung und lichter Tag stehen die Drei sich gegenüber, der Greis, der Mann, der Jüngling. Norwegisch ist der Hintergrund, die Färbung des Dramas, norwegisch und mittelalterlich, aber die Gestalten, ihr Wollen und Sinnen, muten uns an wie Fleisch von unserm Fleisch. Alle Tage erneuert sich der Kampf zwischen Hakon und Skule, zwischen dem lichten, sonnigen Genius, dem das Glück in den Schooß fällt, und dem mühsam ringenden Talente, das mit aller Titanenhaftigkeit doch vergeblich kämpft, weil es wohl ein eisernes Werkzeug sein kann, nicht aber eine neue Welt erzeugender Selbstschöpfer. So künstlerisch rein durchgeführt, wie sie ideell groß angelegt sind, hat freilich Ibsen die Charaktere nicht; ganz in Poesie umgesetzt, ganz in Objekt und Natur verwandelt sind sie nicht. Wie es immer bei Ibsen der Fall ist, bleiben die Gestalten zum Teil in der Abstraktion stecken; nicht wie bei Shakespeare muß der Zuschauer des Wesensgeheimnis selbst aus den Worten und Thaten herausschälen, sondern Ibsen legt es ihm unverhüllt wie auf einer Schüssel vor. Die Gestalten sämtlich erkennen sich, ihr tiefstes Inneres selbst so bestimmt und klar, sie wissen so klug über ihre Eigenschaft und ihren Wert zu reden, daß dem Hörer nichts zu deuten und nichts nachzuschaffen bleibt. Der grübelnde Denker überwiegt bei Ibsen immer wieder den gestaltenden Dichter." So in der „T. R." H. Hart, der den Wert des Werkes immerhin höher einschätzt als andere Kritiker. Manthner meint, die „Kronprätendenten" seien „unter Ibsens sämtlichen Dramen der Entstehung nach das letzte, das uns noch zu interessiren braucht. Er hatte bis dahin, halb im hergebrachten skandinavischen Geschmack, halb mit Anlehnung an die Attrapenstücke Viktor Hugos, norwegische romantische Historien zu schreiben versucht. Mit wenig Glück. Erst der begeisterte Verehrer seiner reifen Werke findet bereits dort Züge von Tiefsinn und dramatischer Kraft. Dann flüchtete Ibsen ins Ausland und schrieb zunächst seine prachtvollen Phantasien »Brand« und »Peer Gynt«. Jetzt erst kehrte er mit überlegener Weltanschauung zu den Stoffen seiner Heimat zurück und wußte seinen Bildern aus dem Kleinleben den mächtigen, symbolischen Hintergrund zu geben, den wir oft bewundert haben. Zwischen seinen historischen Maschinen- und seinen freien Märchenstücken stehen die »Kronprätendenten« mitten inne."

Der Lehrer Jahnke und der Schauspieler Schirmer in Berlin hatten aus Reuters „Kein Hüsung" ein „Volksschauspiel" zurechtgemacht, dessen Aufführung auf der „Freien Volksbühne" einer Zeitungskomödie vorherging. Ein „zugedichteter" vierter Akt, mit dem dieses „Stück mit dem doppelten Boden" „patriotisch", ohne den es „revolutionär" erscheint, war auf der „Freien Volksbühne" natürlich weggelassen worden, und die ob ihrer bürgerlichen Stellung besorgten Bearbeiter erklärten nun in den Zeitungen, die Aufführung sei gegen ihren Willen geschehen, während doch Herr Schirmer selbst bei ihr mitgespielt hatte! Das Stück hat keinen literarischen Wert: es fesselt, wo es sich eng an Reuter anschließt, es erscheint platt, wo es Eigenarbeit giebt.

Erwähnen wir noch zwei Fremdlinge, die über Berlin nach Deutschland eingeführt werden sollten. Eine englische Gesellschaft wollte auch ihrerseits von den goldenen Früchten pflücken, deren s. Z. die Mikado-Gesellschaft so viele mit nach Hause gebracht, und zeigte uns im Berliner-Concordia-Palast-Theater eine englische Burleske „Faust up to date". Ein ausgesprochener Freund der Burleske im Allgemeinen und der parodistischen Burleske im Besonderen, habe ich doch einen langweiligeren Theaterabend kaum je erlebt, als den vor dem „Faust von heute". Nicht von Genuß oder auch nur Unterhaltung zu reden: das Ding war so mitleidswert schwach, daß man sich nicht einmal darüber ärgern konnte.

Interessanter ist eine Pantomime, „der verlorene Sohn" von Carré, mit einer geschickt bis ins kleinste malenden und da und dort anmutigen Musik von Wormser, welches Stück das Wallnertheater importirt hat. Ein Sohn wohlhabender Eltern brennt mit gestohlenem Gelde und einem Wäschermädel durch, spielt falsch, wird von seinem Schatze im Stich gelassen, kehrt als Bettler heim, zieht in den Krieg — „patriotisches" Tableau bei bengalischer Beleuchtung und unzweifelhaft der Marseillaise zum Schluß! Alles das von Taubstummen vorgestikulirt. Wie wir über die Pantomime denken, die eine Handlung (und gar eine tragische Handlung!) „dartanzen" will, wissen unsere Leser. Wir glauben nicht, daß diese französischen Erzeugnisse einer Ueberreiztheit, die mit Naivetät kokettirt, sich als Gattung bei uns einbürgern werden. Die geradezu geniale Darstellung der Titelrolle durch Helene Odilon legt aber den Wunsch wieder recht nahe, eine wirkliche musikbegleitete Mimik nach Art der des „Mikado" aufblühen zu sehen. Wo sie die konventionellen Bewegungssymbole wiederholte, ohne die eine Handlung mimisch nicht angedeutet werden kann, da vermochte auch Helene Odilon nicht zu erwärmen, wo sie eine Innenleben kennzeichnende Ausdrucksbewegung gab, erreichte sie höchst künstlerische Wirkungen. Werden wir je in Deutschland einen Kunsttanz erhalten, wie wir ihn früher einmal (Kw. III, 6 zu bezeichnen suchten?

* Über **„Drama und Publikum"** sagt Leonhard Lier in den „Grenzboten" das folgende:

„Eines der anziehendsten und an lehrreichen Aufschlüssen reichsten Gebiete der literarischen Forschung, die, wenn sie sich nicht einseitig auf die Erzeugnisse des Schrifttums beschränken will, in hervorragendem Maße kulturgeschichtliche Gesichtspunkte wird verfolgen müssen, die Wechselwirkung zwischen dem Schaffenden und dem Aufnehmenden, muß bei dem Zweige der dramatischen Literatur eine ganz besondre Bedeutung gewinnen, da keine Dichtungsart so unmittelbar, so lebendig zu dem Genießenden spricht wie diese. Der Lyriker und der Epiker wenden sich in neuerer Zeit, wo der Rhapsode und der Rezitator doch nur in enge Kreise eindringende Erscheinungen bleiben, an das lesende Publikum, sein vermittelndes Werkzeug ist das gedruckte Wort. In Anerkennung dieser Thatsache, mag sie nun erwünscht oder beklagenswert sein, wählt er seine Ausdrucksmittel und arbeitet unter fortwährender Beobachtung dieses Zieles. Er denkt zunächst nur an den Einzelnen unter seinen Lesern und malt sich einen Leserkreis aus, der sich eben aus lauter Einzelnen zusammensetzt. Ja es mag sogar geschehen und geschieht vielfach, daß er sich an einen mehr oder weniger scharf abgegrenzten Kreis von Lesern, an ein bestimmtes Geschlecht, an einen Stand, eine Klasse wendet. Ganz anders der Dramatiker. Dieser wendet sich mit seinem Werk an

Digitized by Google

die Masse, die sich zwar auch aus Einzelwesen zusammensetzt, aber schon durch die gleichzeitige Ansammlung an einem Orte wesentlich anders empfindet, als der einzelne Leser, der sich in seinen vier Pfählen allein in aller Muße dem Genusse eines dichterischen Werkes hingiebt. Der Einzelne ist dem Dichter gegenüber viel empfänglicher, viel zugänglicher, als die Masse. Im stillen tête-à-tête kann der Erzähler den Leser in Gedanken- und Empfindungsreihen hineinführen, die von seinem Denken und Empfinden weit abliegen, ja er kann sein Interesse durch die Kunst der Darstellung selbst an Vorgänge und Gegenstände fesseln, die ihm vielleicht abstoßend und unnatürlich erscheinen. Die Masse, zu der der Dramatiker spricht, ist nicht so willig, sie besitzt, oft gegen den Willen des Einzelnen, der von der Gesamtstimmung mit hingerissen wird, so viel Korpsgeist, daß sie dem Dichter gegenüber eine ganz andre, schwerer zu bewältigende Macht darstellt als der einzelne Leser. Und diese Thatsache, auf die nachdrücklich hingewiesen zu haben ein besondres Verdienst des Freiherrn von Berger (vgl. «Dramaturgische Vorträge», Wien, Konegen) ist, ist für den Erfolg eines Bühnenwerkes so bestimmend, daß die Behauptung aufgestellt werden kann: die Dichtungsart, die sich der mächtigsten Ausdrucksmittel bedient, die nicht durch das gedruckte, sondern durch das gesprochene Wort wirkt und noch alle Mittel der Veranschaulichung, die der Bühne zu Gebote stehen, zu Hilfe nimmt, erreicht am schwersten den Eindruck, den der Dichter hervorrufen wollte. Die Bedingungen, unter denen ein Drama auf die Masse in der erstrebten Weise einwirkt, festzustellen, das wäre die Aufgabe einer Psychologie der Volksseele, die erst noch geschrieben werden soll. Für uns ist es genug, daß diese Thatsache besteht, und daß der Dichter sowohl wie sein Beurteiler mit ihr rechnen muß.

Wenden wir uns von der allgemeinen ästhetischen Frage zu dem besondern Fall, der uns hier beschäftigen soll, zu dem Verhältnis des modernen Publikums zu dem modernen Drama, so erscheint auch diese beschränkte Aufgabe so mannigfaltig und weitverzweigt, daß es genügen muß, einzelne maßgebende Richtungspunkte aufzustellen. Nach dem Ausgeführten bedarf es keines Hinweises mehr darauf, daß hier nur von dem Bühnendrama als dem allein maßgeblichen die Rede ist. Zunächst erhebt sich nun die Frage nach dem Wesen des modernen Theaterpublikums. Haben wir überhaupt ein solches, und wie ist es beschaffen? Die erste Frage muß im allgemeinen verneint werden. Wir haben wohl ein musikalisches oder, richtiger gesagt, ein Publikum für Musik — der Unterschied der beiden Begriffe braucht nicht erst erläutert zu werden —, aber kein Publikum für das Schauspiel, wenigstens nicht in dem Sinne, wie es die Theatergeschichte früherer Jahrzehnte kennt. Die Zahl der Schaubühnen, die mit einer ständigen Schar von Freunden rechnen dürfen, welche mit Treue und liebevollem Interesse der Entwicklung des Instituts und seiner Leistungen folgen, ist von Jahr zu Jahr geringer geworden, der Stamm der Abonnenten, der für das gedeihliche Wachstum eines Theaters stets das Rückgrat abgeben muß, schmilzt mehr und mehr zusammen, ja einzelne Bühnen verschmähen es sogar, einen solchen Stamm zu halten oder heranzuziehen. Statt dessen drängt sich in die Hallen, die meist keine alte Überlieferung weiht, eine buntgemengte, täglich neu zusammengesetzte, in ihren Neigungen und Bedürfnissen völlig unberechenbare Schar, die ebensowenig mit dem Hause irgend eine feinere Beziehung geistiger Art verknüpft wie mit dem Darsteller oder dem Dichter. Die Dichtung ist heimatlos geworden, ebenso der Darsteller. Die Gastreisen unsrer Schauspieler und Sänger nach dem gelobten Lande des Dollars sind ein Zeichen dieser Heimatlosigkeit. Wer nur irgend etwas Hervorragendes zu leisten meint, hofft, von jedem Verbande gelöst, in der weiten Welt erst recht zur Geltung zu kommen, und verliert dann in künstlerischer Hinsicht, anstatt zu gewinnen. Doch das nebenbei. Dieses moderne Publikum aber, ohne Interesse für das Institut selbst, will für den Abend für sein Geld unterhalten sein. Wird dieser Wunsch befriedigt, so kümmert es das Gestern oder Morgen wenig. Es verlangt von dem Dichter des Abends nichts als die Erfüllung dieses Wunsches, und zwar um jeden Preis. Die Mittel sind ihm gleichgiltig, wenn sie ihm nur nicht unbequem sind, d. h. tief greifen, Nachdenken erfordern oder unmittelbar den landläufigen Begriff der Sittlichkeit verletzen. Alles andre ist erlaubt. Und was für Klassen sind es, die das Theater besuchen, wenigstens in den großen Städten? Die Zahlungsfähigen, ein Begriff, der bekanntlich mit dem der Gebildeten nicht zu verwechseln ist. Die Eintrittspreise haben sich Dank einer alles Maß und Ziel überschreitenden Bezahlung der darstellenden Kräfte — ein Übelstand, der in erster Reihe dem verderblichen Beispiel der Oper zu danken ist — immer mehr gesteigert, sodaß ein Besuch des Theaters, zumal für Familien, zu einer Luxusausgabe geworden ist. Weite Kreise der Gebildeten, der Beamten- und der Lehrerstand z. B., sind, zumal bei dem grellen Widerspruch zwischen Standesrücksichten und Einkommen, von dem Besuch des Schauspiels so gut wie ausgeschlossen. Auf diesem Wege ist unser Theater immer mehr zu einer Anstalt des Geldadels geworden, statt ein Sammelpunkt des geistigen Adels zu sein. Kenner des sogenannten «Premieren-Publikums» wissen das nur zu genau, in erster Reihe die schaffenden Routiniers des Bühnenerfolges.

Noch trauriger aber wird das Bild bei einem Blick auf das Publikum, das jetzt leider als tonangebend in Theaterfragen wirkt und gern als solches angesehen werden möchte, das Publikum der Reichshauptstadt. Der Traum der Berliner, der einen großen Teil von ihnen begeistert, für Deutschland ein Paris zu werden, ist auf keinem Wege der Erfüllung so nahe, als auf dem der dramatischen Literatur, und was das für unser geistiges Volksleben und für das Drama bedeutet, sehen wir nur zu deutlich. Es hat immer etwas Mißliches, über ein Publikum oder eine Klasse des Publikums schlechthin abzurteilen; ohne dabei den Einzelnen ungerecht zu treffen, wird es kaum abgehen. Bei dem Theaterpublikum kommt noch das mit in Betracht, was wir oben in der Einleitung erörtert haben, der mächtige Korpsgeist, unter dessen Übermacht der Einzelwille unterdrückt wird. Das Theaterpublikum der Reichshauptstadt, so weit es sich — und das ist der maßgebende Teil — aus

Digitized by Google

Einheimischen zusammensetzt, ist der Adel der «modernen Million», der rasch emporgekommene Günstling des pekuniären Erfolges, der den bunten Lappen einer prunkenden Selbstherrlichkeit gern auch noch den Schmuck des Mäzenatentums anheften möchte. Diese Besitzer des rasch, meist auf dem müheloſen Wege der Spekulation erworbenen und oft auf gleichem Wege nicht minder rasch verlornen Vermögens sind die echten Kinder unsrer unruhigen, nervösen, hastenden Zeit. Erfolg, Genuß, Aufregung sind die Losungsworte dieses modernen Adels, und ihre künstlerischen Bedürfnisse sind nach diesen Worten gebildet. Wie in ihren mit funkelnagelneuen Möbeln überladenen Salons die Geistreichelei und das frivole Wortspiel, das Seichte und Sensationelle an der Tagesordnung, so verlangen sie auch im Theater gleiche Kost, nur noch etwas pikanter und mit etwas mehr Pfeffer zugerichtet. Otto von Leixner hat in seinen «Sozialen Briefen aus Berlin» ein anschauliches Bild dieser Gesellschaftsklasse entworfen. Insbesondre sagt er von ihrem Einfluß auf die Kunst folgendes: «Die Besitzer dieses neuen Reichtums gehören zu den fleißigsten Besuchern der Theater und Konzerte wie der großen Ausstellungen; sie sind die Hauptkunden vieler Maler, die am meisten schmeichelnden Verehrer manches modischen Schriftstellers. Für sie vornehmlich bestimmt sind ganze Reihen von Bühnenstücken, Romanen und Dichtungen, Gemälden und Bildwerken. So wird ein nicht geringer Teil der Erzeugnisse durch sie beeinflußt und die reine, edle Kunst zu Gunsten des Verhüllt-Lüsternen, des Schwächlich-Eleganten hingeopfert. Diese Kreise namentlich sind die Pfleger des Fremdtums in Berlin, die eifrigsten Bewundrer der französischen Stücke und gar oft die Beförderer frivoler Lebensauffassung. In jüngster Zeit haben sie besonders die neueste, naturalistische Schule unterstützt und z. B. die «Freie Bühne» begönnert. Nicht aus literarischer Begeisterung, sondern aus Sucht nach dem Neuen, aus einer Neugierde, die von unreinen Trieben nichts weniger als frei war, aus Lust an Aufregung.» Für diese Kreise aber in erster Reihe sind die Werke berechnet, die jetzt in der Reichshauptstadt Triumphe feiern, die Dramen eines Lindau, eines Blumenthal, eines Schönthan; diese und verwandte Kreise aber sind es auch, die der modernen Operette und der Ausgeburt eines humorlosen Geistes, der Berliner Posse, die Wege geebnet haben. Macht sich in den erstgenannten Stücken ein geschmackloses Gemisch von frivoler und sogenannt geistreicher Manier und von Empfindsamkeit breit, so herrscht hier neben zynischer Gemeinheit, die in der Vorstellung noch gemeiner wirkt, der tollste, ausgelassenste Blödsinn, sodaß man nur mit Schaudern daran denken kann, daß derartige «Geisteserzeugnisse» Hunderte von Abenden die Häuser und die Taschen spekulativer Theaterdirektoren zu füllen im Stande sind. Wenn das wirklich gebildete Publikum den Stamm der Berliner Theaterbesucher ausmachte, könnten derartige Erscheinungen nicht so beherrschend in den Vordergrund treten.

Von diesem Geschmack aber wird das gesamte, zum mindesten das norddeutsche Theater beeinflußt. Bis in die kleinsten Provinzialstädte dringen diese faden und diese pikanten Fabrikate und werden hier von einer Menge, die den Erfolg anbetet, willkommen geheißen oder doch meist nur mit stummem, unthätigem Kopfschütteln begrüßt. Die Direktoren aber, namentlich von kleinen Provinzbühnen, die bei der Betrachtung des geistigen Gesamtlebens, sehr mit Unrecht, meist außer Betracht bleiben, werden gezwungen, den Novitätenschwindel mitzumachen, wenn sie nicht mit leeren Taschen abziehen wollen. In kleinen Städten kann man hier öfter eine lehrreiche und auch nicht ganz trostlose Erfahrung machen, nämlich die, daß der Novitätenhunger des Publikums durch die Qualität des Gebotenen unbefriedigt bleibt, daß sich z. B. die Theaterfreunde eines kleinen Städtchens X. trotz einer verhältnismäßig guten Aufführung staunend fragen, wie solch ein Stück in der Reichshauptstadt mehr als fünfzig mal vor vollen Häusern in Szene gehen kann. Leider sind das aber, wie gesagt, seltene Erscheinungen, in den meisten Fällen wird das, was mit Berliner Stempel als erfolgreich eingeht, gläubig hingenommen, wenigstens muß man es gesehen haben. Denn auch in kleinen Städten gehört es zur Bildung, über das «Zweite Gesicht» und die «Soune» sprechen zu können.

Ist es nun keine Frage, daß der Geschmack des modernen Publikums bei der Unruhe, die unser Leben kennzeichnet, dem ruhigen Gedeihen einer Kunst wenig entgegenkommt, so wird man am allerwenigsten die Bevölkerung einer angehenden Weltstadt, die die Fehler des Modernen natürlich in schärferer Ausprägung zeigen muß, zum ausschlaggebenden Element in Kunstsachen machen wollen. Die Redensart, daß der Dichter der Neuzeit die schaffende Hand am Puls des öffentlichen Lebens halten müsse, ist in dieser Allgemeinheit meist ebenso eine bloße Redensart, wie bei der gegenwärtigen Gestaltung unsrer Verhältnisse die andre, daß dieser Puls nur in der Reichshauptstadt deutlich fühlbar sei. Glücklicherweise ist dem nicht so. Ein wirkliches, vollkräftiges und gesundes dichterisches Talent ist denn auch in der «Zentrale des modernen deutschen Lebens» noch nicht hervorgetreten. Das Gute soll gewiß genommen werden, woher und von wem es auch komme. Daß wir aber auch das Schlechte nehmen sollten, weil es aus der Reichshauptstadt kommt, will uns nicht einleuchten. Im Gegenteil ist es eine ganz besonders wichtige Aufgabe, die den übrigen Bildungsmittelpunkten im Reiche zufällt, diesem Einflusse mit allen Kräften zu begegnen. Ein wirklich thatkräftiges Vorgehen in dieser Richtung sehen wir bisher, leider nur auf künstlerischem Gebiete, in München, und es liegt aller Grund vor, zu wünschen, daß der Sieg in dem Wettbewerb um den Ehrentitel der ersten Kunststadt der süddeutschen Hauptstadt zufalle. Der natürlichen zentralisirenden Entwicklung muß mit allen Mitteln eine dezentralisirende Kraft entgegengestellt werden. Unsere Verfassung huldigt mit Recht diesem Standpunkte. Natürlich werden in diesem Kampfe, von dem wir uns, wenn er erst einmal mit Kraft aufgenommen wird, für unsre geistige Entwicklung die schönsten Früchte versprechen, die einander durch scharf ausgesprochene Stammeseigenart gegenüberstehenden Elemente am meisten Aussicht auf Erfolg haben, während die lauen und in der Mitte stehenden leicht Gefahr laufen, zerrieben zu werden. Notwendig ist es jedoch keineswegs, und daher ist damit in keiner Weise die Aufforderung zur Thatlosigkeit ausgesprochen. Bis jetzt

Digitized by Google

aber sieht man auf keiner Seite erwähnenswerte Bemühungen, den Kampf aufzunehmen.

(Schluß folgt.)

Musik.

* **„Unsere deutschen Militärkapellen,"** schreibt Karl Homann in der „T. R.", „und vor Allen die preußischen, denn in den Kleinstaaten hat man eher noch eine offene Hand für künstlerische Zwecke und Liebhabereien — sind auf das denkbar knappste Maß zugeschnitten, und sie können nur mit kargen Mitteln arbeiten. Dafür, daß den Stabshoboisten und Stabstrompetern das Verständnis für höhere Kunstziele eröffnet wird, geschieht allerdings schon seit Jahren durch den bekannten Kursus an der Königlichen Hochschule manches Ersprießliche. Weiter hat der «neue Kurs», in den man jetzt die Flotille der öffentlichen Interessen zu steuern bemüht ist, auch für das Schifflein, welches die musikbeflissenen Angehörigen des Heeres trägt, schon eine beachtenswerte Wendung gebracht. Man hat auf Allerhöchste Anregung dem Komponir- und Arrangireifer der Militärkapellmeister, der das Unglaublichste an Verballhornungen zeitigte, Halt geboten, man schreibt von oben herab die Marsch- und sonstigen Musikstücke, soweit sie in den Dienst gehören, vor. Auf diese Art sind die Notenkoffer unserer Kapellen um Hunderte von seichten Operetten- und Tingeltangelmelodien erleichtert worden, und viele kernige alte Marschweisen, die unseren blauen Jungen von heute schier unbekannt geworden, hört man dafür frisch und feurig erschallen. Ob dies Reinigungswerk auch nach einer sehr wichtigen Richtnng hin, nämlich in Bezug auf die Choralbegleitung beim Feldgottesdienst, bethätigt worden, vermag der Berichterstatter im Augenblick nicht festzustellen, aber es ist als selbstverständlich anzunehmen. Diese musikalisch-militärischen Dienstvorschriften, sobald sie in Fleisch und Blut der Kapellmeister übergegangen sind, werden sich wohl unstreitig auch, sozusagen, in ihrem außerdienstlichen musikalischen Verhalten geltend machen, in der Weise, daß die Reinigung des Geschmackes, die Erkenntnis, was sich für die Wiedergabe durch eine Militärkapelle eignet und was nicht, auch der Unterhaltungsmusik zu gute kommt, die an öffentlichen Orten sich hören läßt und für die breiten Massen der Nation der Biervertilger wohl die ausschließliche musikalische Kost bildet. Hier nun fördernd und anregend einzugreifen, wäre nach meiner Ansicht die Aufgabe des «Vereins zur Veranstaltung von Muster-Militär-Konzerten», der damit nur erfüllen würde, was sein Name besagt. Sorgt der Armee-Musik-Inspizient für Stil und Drill in der dienstlichen Musik, so sollte der Verein von der Reichshauptstadt und der Hauptgarnison unserer Garderegimenter aus, die so wackere Kapellen haben, sich durch Hebung der Militärkonzertmusik bethätigen, das heißt, nicht nur der profanen, wie wir sie in unseren öffentlichen Gärten und Biertempeln zu hören bekommen, sondern wohl auch der kirchlichen."

* **„In Wien"**, so schreibt La Mara in der „Lpz. Ztg.", „einst der musikalischsten Stadt der Welt und heute noch einem Mittelpunkt des gegenwärtigen Tonlebens, liegt die Musik, liegen die Erinnerungen an eine große musikalische Vergangenheit förmlich in der Luft. Sind auch die Tage längst dahin, da Kaiserhaus und Aristokratie in Schutz und Pflege der Tonkunst ihr schönes Vorrecht erblickten, so ist doch dem österreichischen und insbesondere dem Wiener Volk seine musikalische Veranlagung zum Glück nicht abhanden gekommen. Voll lebhaften rhythmischen Gefühls und musikalischen Instinktes, impulsiv und naiv, heiter, lebensfroh, witzig und natürlich, wie es ist, findet dies Volk beim Straußschen Walzer im Volksgarten, beim Czardas der Komzakschen Militärkapelle im Prater, beim Schrammel-Quartett in Nußdorf, bei Millöckers Operette im Wiedner Theater Befriedigung seiner klingenden Gelüste. Auf den Vorstadtbühnen teilen sich heute wie jemals Operette und Lokalposse in die Herrschaft, indeß die vornehme Bühne der Hofoper dem Ballet breitesten Raum gönnt. «Puppenfee», «Wiener Walzer», «Sonne und Erde» — letzteres ein blühender Balletunsinn, den selbst die blendendsten Ausstattungseffekte nicht entschuldigen — erscheinen Woche um Woche auf dem Reportoire, ja sie bilden, zu einem Dreigestirn vereint, sogar zuweilen die Darbietungen eines Opernhausabends. Dahin kam es an der Geburts- und Pflegestätte klassischer Musik, in der Stadt, wo Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert lebten und schufen!"

Bildende Künste.

* Nachdem in diesem Jahre schon zwei hervorragende Kunsthistoriker, Morelli und von Liphart, gestorben sind, ist nun auch noch **Anton Springer** entschlafen. Mit ihm ist ein Mann von den seltensten Eigenschaften dahingegangen, wie man sie nur ganz ausnahmsweise bei einem Universitätsgelehrten beisammen findet. Schon in früher Jugend hatte er in den politischen Kämpfen des Jahres 1848 in Prag, wo er Privatdozent war und den thätigsten Anteil an den öffentlichen Angelegenheiten nahm, seinen Charakter gestählt. Seine Vorlesungen über Revolutionsgeschichte — das erste Mal, daß ein freies Wort in Österreich ertönte! — waren von Hunderten begeisterter Zuhörer besucht. Die Regierung machte ihnen indeß bald ein Ende, wie sie auch dann Springers Blatt „Die Union", in der er für ein einiges Deutschland unter Preußens Führung eintrat, bald unterdrückte. Auch in der Folge, als Springer in Bonn, Straßburg und Leipzig Privatdozent und Professor der Kunstgeschichte war, ist er noch wiederholt und mit festester Überzeugungstreue als Journalist und Politiker thätig gewesen.

Als Kunsthistoriker stand Springer über seinen Vorgängern und Zeitgenossen. Er allein hat erst die Kunstgeschichte zur Höhe einer selbständigen Wissenschaft emporgehoben, indem er lehrte, sie als eine Äußerung des jeweiligen Zeitgeistes im Rahmen der gesamten Kulturgeschichte zu erfassen. Er war der feurigste, redegewaltigste Lehrer, der je auf dem akademischen Katheder gestanden hat; die begeisternde Art seines Vortrages wird allen, die ihn gehört, unvergeßlich bleiben. Mit einer staunenerregenden Tiefe und Vielseitigkeit der Kenntnisse auf den verschiedensten Gebieten der Geschichte und der Kunstgeschichte vereinigte er eine lebendige, farbenreiche Gestaltungskraft, mit scharf einschneidendem Verstande ein feuriges Temperament voll hinreißenden Schwunges. Gegen Dilettantismus und geschäftsmäßig anbetende Popularisirung seiner Wissenschaft erfüllte ihn ingrimmiger Haß, dem er in beißender Satire Luft machte, während er echtes Verdienst mit größter Bereitwilligkeit anerkannte. Im Umgange mit seinen Schülern zeigte er herzgewinnendes Wohlwollen, freundliche Milde; ein eigentümlicher Zauber ging von seiner geistig vornehmen und so sympathischen Persönlichkeit aus. Er war durchaus echt in Haß und Liebe. Seine kunsthistorischen Werke, vor allem die Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, das Leben Dahlmanns, die Doppelbiographie Raffaels und Michelangelos, sind

Digitized by Google

klassische Bücher von freiester Anschauung, herrlichem Stil, vollendeter Klarheit und Harmonie der Darstellung. Auf mehr als einem Gebiete der Kunstgeschichte — besonders in der mittelalterlichen Ikonographie — hat er bahnbrechend gewirkt. Er verfügte über ein ganzes Dutzend regelmäßig wiederkehrender aber stets neu vertiefter Vorlesungen, und es wäre ihm, dem Verfasser der österreichischen Geschichte seit 1809, ein leichtes gewesen, noch andere hinzuzufügen. Überaus erfreulich ist es, daß es Springer gelungen ist, noch vor seinem Tode seine Selbstbiographie und die Biographie Albrecht Dürers, das Ziel dreißigjähriger Studien und Wünsche, zu vollenden. Es war ein tragisches Schicksal, daß ein Mann von so energischem, unbeugsamen Charakter und so feuriger Willenskraft durch eine tückische Brustkrankheit immer gehemmt, zu peinlicher Vorsicht genötigt war und fast Jahr um Jahr Wochenlang aufs Krankenlager geworfen wurde. Trauernd stehen wir an der Bahre des edlen Mannes, der so groß von der Wissenschaft und seinem Berufe dachte, so mannhaft kämpfte und so herrliche Werke geschrieben hat, trauernd auch, daß keiner von den vielen Schülern, die zu seinen Füßen gesessen haben, ihn voll zu ersetzen im Stande sein wird. Sein Andenken wird unvergessen bleiben. P. Schumann.

* Die Internationale Kunst-Ausstellung in Berlin. I.

Ehe wir über die künstlerischen Werte der Ausstellung sprechen, einige Bemerkungen „ausstellungstechnischer" Art, die sich bei jeder modernen Kunstausstellung aufdrängen, nicht nur bei dieser. Wir haben keinen Grund, den Veranstaltern des großen und schönen Unternehmens unangenehme Dinge noch einmal ausführlich zu begründen, die sie selber sicher bereits am unangenehmsten als wahr empfinden: daß der Katalog ein Beispiel dafür ist, wie Kataloge nicht sein sollten, daß augenscheinlich dem Nicht-Berliner schwerverständliche Rücksichten dafür obgewaltet haben, was in den „Ehrensaal" und die übrigen Hauptsäle kam, usw. Im Allgemeinen ist die Ausstellung doch besser eingerichtet, als die früheren Berliner Ausstellungen waren. Versehen, wie eines z. B. unter den Bildwerken bei Offermanns „Kleopatra" vorgekommen, die von links statt von rechts beleuchtet und dadurch kaum wiederkenntlich ist für den, der sie früher einmal im richtigen Lichte gesehen hat, Versehen, wie dieses, sind wohl selten. Die großen Leiden, die für jeden künstlerisch empfindenden Menschen den längeren Besuch unserer jetzigen Kunstausstellungen zu einer nervenkrank machenden Folter gestalten und die im „Kunstwart" schon oft besprochen sind, will ich auch nicht nochmals schildern: sie sind notwendige Übel, so lange man bei dem heutigen Systeme bleiben muß, und kein Ausstellungskomité von Halbgöttern könnte sie vermeiden. Nur auf zwei Punkte möchte ich die Aufmerksamkeit wieder einmal lenken, weil das, wie ich glaube, nicht oft genug geschehen kann.

Erstens: ist es nicht möglich, beim Aufhängen insbesondre der großen Landschaftsbilder deren Perspektive in höherem Maße zu berücksichtigen? Es scheint, als wenn dies jetzt so gut wie gar nicht geschähe: wir blicken bald tief von unten hinauf zu Gemälden, die einen ganz hohen Stand des Beschauers angenommen haben, bald von oben herab auf andere, bei denen das Umgekehrte der Fall ist. Bedenkt man nicht, in wie außerordentlicher Weise man dadurch dem Publikum das „Sich-Hineinsehen" in die Bilder erschwert?

Zweitens: wann wird die gesegnete Zeit kommen, da wir der Vorherrschaft der Goldrahmen ledig sind oder da wenigstens die Mehrheit der „Kunstfreunde" das marktschreierisch Rohe dieser Dinger erkennt? Gewiß, es giebt Fälle, bei denen der Goldrahmen sehr am Platz ist: überall da z. B. ist er's, wo die wahre Aufgabe des Bildes ist, zu „dekoriren", wo an seinem eigenen, intimen Wert thatsächlich nichts liegt, wo es ein kunstgewerbliches Schmuckstück sein soll und weiter nichts. Es werden sich auch ein paar Fälle finden lassen, in denen eigentümliche Verhältnisse eine Steigerung selbst der Eigenwirkung des Gemäldes durch matte Goldrahmen möglich machen. Aber wie verschwindend selten sind diese Ausnahmen gegen die Regel, und wie verschwindend ist dagegen in der Wirklichkeit die Zahl der Nicht-Goldrahmen im Verhältnis zu der Masse protziger Ungetüme! Ist es denn nicht eine Narrheit, den stärksten Lichteindruck nicht durch das Bild zu erregen, sondern durch den Rahmen? Soll der Rahmen dazu dienen, die Wirkung des Bildes zu verstärken, wie dies ein lichtschwacher thut, oder sie zu schwächen, wie dies ein lichtstarker bewirkt? Wir haben über die Frage ja schon früher im „Kunstwart" gesprochen. Das Publikum ist noch wenig aufmerksam gemacht auf die Schädigung durch diese für unsere Zeit der Äußerlichkeiten so bezeichnende Goldrahmen-Prahlerei. Aber auch der ganz ungeübte Beschauer würde aufatmen, träte er einmal von einem der gewohnten in einen Saal, dessen sämtliche Bilder dunkel umfaßt sind, so daß sofort sie selber sich vornehm als Hauptsache hinstellen, nicht aufdringliche Goldvierecke.

Ich wiederhole: das sei gelegentlich der Berliner Ausstellung gesagt, nicht wegen ihrer, denn sie bietet nicht mehr Anlaß zu solchen Bemerkungen, als jede andere. Hinsichtlich der Goldrahmen gestattet sie doch wenigstens Freiheit — es giebt noch heutzutage Ausstellungen, die den Goldrahmen zur Bedingung der Annahme von Ölgemälden machen. Und nun genug vom Äußerlichen!

Wer die Berliner Ausstellung unbefangen genießen will, wird gut thun, Eines in ihr nicht zu suchen: eine bezeichnende Vertretung des heutigen Standes der Kunstbewegung, wie wir sie in den Salons, wie wir sie etwa auch in München finden mögen. Von den anziehenden oder abstoßenden, immer aber höchst anregenden Versuchen für den, dessen Wonne es ist, ins Seelenleben der zeitgenössischen Kunst „wie in den Busen eines Freunds zu schauen", von all den Zeugnissen eines Ringens, das sich unklar als Neues im Gewohnten empfindet, klar aus ihm abscheidet, für sich emporstrebt, sein Recht deutlich erkennt oder sein Unrecht ahnt, sich als Eigenes fest begründet oder als Wiederholung des Alten wiederkennt und allmählich zum Alten zurücksinken läßt — von all dem ist auf der Berliner Ausstellung nicht viel zu sehen: sie ist keine Ringstätte des Werdenden. Der Bilder, die hier zum ersten Mal an die Öffentlichkeit treten, sind ja überhaupt nur wenige, dagegen findet, wer die großen europäischen Ausstellungen besucht hat, alte Bekannte an jeder Wand in jedem Raum. Der Charakter der Berliner Ausstellung ist der einer Blütenlese aus der neueren Malerei der Kulturvölker. Es ist sehr gut, daß eine solche Anthologie in Deutschland einmal veranstaltet wurde, es ist doppelt gut, daß es in Berlin geschah, wo der Kunstpartikularismus so selbstzufrieden gedeiht. Die gegenwärtige Ausstellung ist vorzüglich geeignet, den Beschauern die Vorbedingungen zum Verständnis all jener Bestrebungen zu gewähren, welche die Künstler unserer Zeit erregen, und aus denen die Zukunft der Kunst sich gestalten wird. Eine Zukunft, der hoffend entgegenzusehen wir durchaus berechtigt sind. (Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

* Das kleine Haus. (Schluß.)

Des weiteren: Weshalb sind Flügelthüren vornehm? Weil sie in Sälen gut wirken? Die Thür ist in kleineren Räumen niemals ein Zimmerschmuck, namentlich nicht bei der abgeleierten Einteilung von Rahmen und Füllung, die unseren Tischlern alleinseligmachend geworden. Wo Zimmer häufig zum Gebrauche verbunden werden sollen, fordere man die breite Schiebethür; sonst für jeden Raum nur eine so große Thür, daß die Möbel hindurchgebracht werden können, im übrigen nur Schlupflöcher wie unsere jetzigen Kammerthüren, nur in gediegenem Schreinerwerk; dadurch nur kann der Raum wohnlich werden. Das kleine Zimmer verträgt keine großen Architekturteile; die Thür muß sich deshalb dem Ganzen wie ein Möbel einfügen und danach auch Form und Farbe erhalten. Tapetenthüren sind jedoch nur da angebracht, wo der Zugang zum Nebenraum aus ganz bestimmten Gründen verborgen bleiben soll.

Aehnliches gilt vom Ofen. Auch er soll nicht ein Bauwerk, ein Fremdling im Zimmer sein, sondern ein Ausstattungsstück, vor allem ein Sammelpunkt häuslichen Behagens. Aber die Poesie des Herdes ist vor dem weißen Kachelgespenst des nordostdeutschen oder dem grauen Notbehelf des rheinischen eisernen Ofens längst in die Märchenwelt geflüchtet. Der Kamin ist freilich nicht mit Unrecht vertrieben, wo es auf billiges Heizen ankommt, aber er wird wenigstens einigermaßen ersetzt durch die neueren amerikanischen Öfen, die auch vom rein praktischen Standpunkt die nachdrücklichste Empfehlung verdienen. Sie zeigen die Glut des Feuers, sind durchaus Gerät, wenn auch noch manchmal fratzenhaft in der Formengebung, glühen nicht in trockener Hitze, sondern locken zu lauschigem Geplauder an ihrer Seite und sind dabei die gehorsamsten Diener bei einfachster Wartung. Im wohlhabenden England giebt man freilich die Kamine trotzdem nicht auf; man verschwendet sogar gern noch mehr Brennstoff, indem man den Kamin an die kalte Fensterwand verlegt. Man erreicht aber damit eine schnellere Mischung von kalter Fensterluft und Kaminwärme und damit eine gleichmäßigere Zimmertemperatur, trauliche Fensterplätze.

Diese Lage der Heizkörper hat noch den Vorzug, daß der Schornstein an die Front kommt. Die Esse ist ein so wesentliches Glied des Hauses in unserem Klima, daß sie durchaus verdient, auch in der Außenerscheinung als charakteristisches Moment mitzuwirken. Während bei uns die Schlote unbehilflich aus dem flachen Dache unserer pseudogriechischen Kästen hervorlugen, wie der Pferdefuß eines überschminkten Teufels, bilden sie in England und Amerika einen Hauptschmuck des kleinen Hauses. Sie wirken dort nicht überall schön; das liegt aber dann mehr an dem bizarren Geschmack der Künstler, als an der Ausbildungsfähigkeit des Motivs. Bei uns in Deutschland aber hat man keine Ahnung davon, daß man gerade aus den notwendigen Übeln einen bezeichnenden Schmuck machen kann, machen muß, daß gerade sie die ästhetische Behandlung herausfordern. Das zeigt z. B. auch die Dachrinne. Unsere verkümmerten Griechentempelgesimse haben ganz verzwickte Klempnerarbeiten für die Wasserableitung notwendig gemacht. In kleinen Orten werden diese natürlich nie ordentlich ausgeführt, und die Folgen davon sind beständige Ausbesserungen und große gelbe Wasserränder in den Zimmerdecken. Das einfache überhängende Dach ist sowohl schöner, weil es einen straffen, einfachen Schatten erzeugt, nicht das kleine Motiv des Hauptgesimses für ein kleines Dach noch mehr zerkleinert, wie auch unendlich praktischer. Die einfache, angehängte Rinne, mit wenigen verzierten, rhythmisch geordneten Haltern und in ihrer natürlichen Metallfarbe giebt noch einen weiteren Schmuck und scheint nicht mehr ein Notbehelf.

Dasselbe gilt vom Abfallrohr. Mit ungeschickter Mühe treiben wir es durch das überkünstliche Hauptgesims und streichen es verschämt in Steinfarbe an, statt es fröhlich auf dem Mauerwerk zu zeigen und mit zierlichen Haltern sichtbar zu befestigen oder, auf dem Lande, durch einen phantastischen Wasserspeier zu ersetzen, aus dem der Regenstrahl weithin auf breite Steinplatten plätschert und bei dessen Gurgeln das trauliche Zimmer noch behaglicher erscheint.

Durch alle diese, eigentlich so ganz natürlichen Forderungen, die jeder Bauherr erheben müßte, da sie nicht mehr kosten, als der bisherige zopfige Verzierungskram, würde das Ausseben des keinen Hauses schon vollständig verwandelt werden. Es würde «echt» natürlich, eigenartig aussehen wie ein mittelalterliches Haus, trotzdem es keine Butzenscheiben hat, denn die gehören nur dorthin, wo wir Licht brauchen und doch eine häßliche Aussicht haben. In der Spiegelscheibe sind wir dem Mittelalter sonst über. — Versteht der Erbauer nur reizvoll zu gruppiren, so bedarf es kaum irgend welchen Schmuckwerkes. Dessen Verschwendung läßt lediglich alles kleiner, unscheinbarer erscheinen, drückt den ganzen Maßstab des Hauses herab. Ein Hauptmotiv genügt für ein kleines Haus; sei es ein Giebel, ein Portal, ein Erker, eine Galerie oder auch nur ein größeres Fenster, eine ganze Reihe derselben in einem Stockwerk, etwa einem oberen Saale entsprechend. An dieses Motiv wende man dann den Reichtum, den man anwenden darf; alle übrigen Bauteile dürfen nur wie der Untergrund dazu wirken, ein Untergrund, der freilich ähnlich einer Tapete noch in unauffälligerer Mannigfaltigkeit belebt sein kann, immer unter der Voraussetzung, daß durch hinreichend große glatte Flächen dem Ganzen die nötige Ruhe gewahrt bleibt.

Um des Maßstabes willen sei man dann auch mit dem Schmuck nicht kleinlich, mit der Farbe nicht schüchtern. In letzterer liegt überhaupt, wie man immer wieder betonen muß, alle Zukunft. Für das kleine Haus, dessen Schmuck einfach, derb und keck sein muß, ist eine einfache starke rote oder blaue oder goldigbraune Linie wirksamer als ein ganzes Gesims — und sie ist billiger. Daß sie vergänglicher ist, thut dem keinen Eintrag. Auch das Putzgesims wird schadhaft, und bei kleinstädtischen Handwerkern ist dessen Wiederherstellung teurer, schwieriger und sichtbarer bleibend, als eine Auffrischung des Anstriches. Es bedarf nicht einmal der Malerei. Schon die verschiedenen Baustoffe in ihrer natürlichen Färbung geben eine schöne Mannigfaltigkeit. Verzichten wir selbst auf das schöne altväterische Ziegeldach mit seinem warmen Tone zu Gunsten des billigeren Pappdaches, so bleibt doch noch durch Holz, Ziegel,

Digitized by Google

Werkstein und Putz mancherlei Wirkung möglich. Man muß nur harmlos zeigen, woraus das Haus gemacht, und keine rückgratlosen Verblendungskünste treiben. Das Fachwerk hat, für das alleinstehende Haus mindestens, noch jetzt sein gutes Recht trotz unserer höheren Ansprüche an Feuersicherheit, zumal wir jetzt Mittel besitzen, das Holz durch Anstrich schwerer verbrennlich zu machen. Und legt man das Holzwerk der Gefache sichtbar nach außen, so wird das Innere des Hauses, von dem aus ein Brand doch vornehmlich zu befürchten ist, besser gegen Feuersgefahr geschützt, als wenn das Haus von außen massiv *scheint* und die Hölzer, wie im Bodenraum zum Beispiel stets, innen frei liegen. Ein hübsches Fachwerk mit einigen Abkantungen und Kerbschnitten in den Hölzern bekommt aber selbst unser verkommenes Zimmerhandwerk zu stande, und es giebt sofort Belebung, Eigenart, wenn es auch unser verzärtelter Geschmack für «bäurisch» hält. Für bäurisch gelten auch die alten Klappläden vor den Fenstern, welche doch für Kleinstadt und Land der einfachste und deshalb beste Fensterschutz sind. Und wie trefflich wirken sie, wenn sie nur sinngemäß ästhetisch behandelt werden! Ihr Rahmen ist zugleich der natürlichste für das Fenster, und wenn sie im Anstrich lebendig und mit jenem übereinstimmend gehalten werden, so wird der farbige Fleck, den das Fenster als ästhetisches Motiv bildet, in der Breite verdoppelt, was fast überall von Vorteil sein wird. Mir ist das besonders in Frankfurt zum Bewußtsein gekommen. Die Uferstraße am Main hat die schmucklosesten Häuser, kaum ein Gesims, nur Fenster an Fenster. Aber die breiten Läden an allen Fenstern lassen die ganzen Hausflächen so gleichmäßig bewegt erscheinen, daß das Ganze, zumal bei der gekrümmten Straßenflucht, ganz harmonisch, teppichartig wirkt, glänzend jedenfalls gegen etwa die Berliner Ritterstraße.

Noch eins sei beiläufig angedeutet. Im Dorf und in der Kleinstadt sind Blumen vor den Fenstern ein häufiger, sinnvoller Schmuck. Man versuche doch endlich, das Blumenbrett architektonisch zu gestalten, um es als vorerwogenen Schmuck dem ganzen Hausbilde einzureihen!

Das Gleiche gilt von dem Sitz vor der Thür. Wieviel Kleinstadtpoesie liegt in dem abendlichen Geplauder auf der Hausschwelle. Aber die schüchterne grüne Bank, die man noch zuweilen vor den Fenstern findet, schämt sich bereits ihrer Krähwinkligkeit; kaum setzt man noch einige Stühle auf den Vorplatz der Freitreppe, um einen Sommerabend an der Straße zu genießen. Weshalb nicht deutsche Gastfreundschaft und Offenherzigkeit dadurch bezeichnen, daß man solchen Platz von vorn herein dauernd, in architektonischer Ausbildung, schafft? Aber das ist «kleinstädtisch»! — Nun, wenn das als ein *schändendes* Beiwort gilt, so ist es um unseres Volkes Zukunft schlecht bestellt. *In der Kleinstadt, auf dem Lande wächst unser Deutschtum, unsere nationale Kraft.* Ist die Kleinstadt nicht mehr gesund, innerlich gefestet und zufrieden: dem gährenden Boden der Großstadt wird sicherlich nichts Großes mehr entblühen, denn alle erneuernden Elemente der Großstadt sind nicht aus ihr hervorgegangen, sondern von auswärts geliefert.

Gewiß, alles was ich für das kleine Haus angegeben, wird dazu führen, eine *bäuerliche* Architektur neu zu schaffen. Ich meine aber, daß wir die zunächst brauchen. Alles Angedeutete kann auch der Laie verstehen, *soll* er verstehen; er muß es so sehen lernen, daß er's nicht mehr anders sehen mag.

Hier, in seinen vier Pfählen, muß er sich seine Meinung, sein Auge, sein Wohlgefühl bilden, dann wird er draußen auch die Augen aufthun und sich nicht mehr einen Maskenball von geschichtlichen Kunststücken vormachen lassen, bei dem er zwar seine «Ungebildetheit» linkisch bemerkt, dem er aber nicht Selbstsicherheit genug entgegenbringt, um unseren falschen architektonischen Flitterkram mit einem derben «Dummer Schnack!» bei Seite zu schieben.

Das Ausland ist — leider! — darin schon weiter als wir, namentlich unsere Vettern im Norden und Westen. Vor mir liegen einige Hefte — Mai, Juni und Oktober 1890 — von «Scribner Magazine», New-York, in denen eine Reihe von Häusern von köstlicher Frische der Auffassung veröffentlicht ist, und ich frage mich beschämt: warum können wir das nicht auch? Engländer und Amerikaner haben durchgehends einen Geschmack, der dem deutschen an spezifisch ästhetischer Empfindung *weit* nachsteht. Noch haben sie weder einen malenden, noch meißelnden noch bauenden Nummereins-Mann aufzuweisen, und ich würde nicht schlimmer mißverstanden werden können, als wenn man mir eine Empfehlung englischen Geschmacks zuschreiben wollte. Trotzdem sind die Angelsachsen uns im Wohnhausbau weit überlegen.

Man schlage sich nur schonungslos an die Brust und frage, wie das möglich geworden?

Unsere Architekten sind hervorragende Künstler. Aber sie sind Akademiker, fast durchweg, und unser Publikum ist so schwammig in weitesten Kreisen, daß wir — auch deutsche *Frauen* — sogar englische *Moden*, das Grauen jedes Sehenden, nachäffen, englischen *Charakter* aber niemals nachahmenswert finden! *Wir könnten das alles auch und noch viel mehr*, wenn wir uns auf uns selbst besännen. Und das muß der *Laie* thun. Der Künstler arbeitet für den Markt; auch er wird lieber für einen verständnisvollen arbeiten.

Haben wir aber nur erst wieder ein Rückgrat von natürlicher Kunstempfindung im Volke, drängt es uns erst, alles Umgebende ungekünstelt schön zu gestalten, dann wird auch diese volkstümliche Kunst auch das werden, was sie nach ihrem heiligsten Beruf sein muß: ein Erzieher des *ganzen* Volkes zur *Freude*."

* Über die **Entwickelung der Landschaft in der Malerei** sprach in Hamburg Prof. *Lichtwark*. Es gehört dieser Zweig der darstellenden Kunst, so legte nach einem Berichte der „Reform" der Vortragende dar, zu den „altuellsten', und man kann deshalb nicht tief genug eindringen, um namentlich zu erforschen, wohin die modernen Künstler eigentlich streben. In der lyrischen Poesie finden wir ein vollständiges Seitenstück zur Landschaftsmalerei. Auch das Anschwellen von kleinen Anfängen zu einer großen Epoche. 1714 fing man an, die Welt in der Poesie künstlich darzustellen, und unter Goethe erreichte diese Dichtung den Glanz- und Höhepunkt. Aber welch himmelweiter

Digitized by Google

Unterschied zwischen einem Dichter jener Epoche und Goethe! Betrachten wir den Dichter Verstegen und eines seiner um 1714 geschriebenen Gedichte. Es giebt uns das eine epische Beschreibung der Natur. Aber aus den Schilderungen einzelner Züge empfangen wir keine Erinnerung an etwas Bestimmtes, obgleich weitläufig auf Einzelheiten eingegangen wird. Anders Goethe. In seinen Gedichten tritt uns die ganze Landschaft klar vor Augen, und doch geschieht die Schilderung mit den einfachsten Zügen. „Über allen Wipfeln ist Ruh'!" In diesem Goethischen Naturgedicht wird nicht gesagt, wie die Wipfel aussehen, nichts über Beleuchtung angeführt, und doch steht die von den Strahlen der eben untergegangenen Sonne beleuchtete Wald- und Berglandschaft klar und deutlich vor dem geistigen Auge des Lesers, der sofort den Grundgedanken, den Goethe seinem poetischen Naturbild geben will — Ruhe und Frieden — erfaßt. Zu Verstegens Zeiten würde man allerdings ein solches Bild nicht verstanden haben. Man mußte eben, dem damaligen Bildungsgrad entsprechend, durch breite Ausführungen den Geschmack zum Verständnis der Goethischen lyrischen Schilderung erziehen. Die wunderbar erziehende Macht bei diesen Schilderungen der Landschaften ist das große, weite Verständnis für die Raumverhältnisse.

Und in dem Verständnis der Raumanschauung gipfelt auch einzig und allein die Entwickelung der Landschaftsmalerei. Leider ist unserer Zeit aber das Raumgefühl fast noch mehr abhanden gekommen, als das Farbengefühl. Wenn es nicht den Rahmen dieser Vorträge überschritte, bemerkte Lichtwark, müßte ich ebenso über die Erziehung des Raumgefühls sprechen, wie über die Erziehung des Farbensinns.

Alles, was wir jetzt hervorbringen, leidet an dem Mangel an Gefühl für Raum. Dies gilt namentlich von den Architekten. Bei Treppenanlagen und Portalen unserer modernen Bauten vermissen wir jedes Raumgefühl. Was heute geschaffen wird, erinnert an die Zeiten tiefster Barbarei. Ein nach heutigem Geschmack vollgepfropftes Zimmer, in welchem Thüren und Fenster in keinem Raumverhältnis stehen, ist nicht zu malen. Wir müssen, um das zu finden, was uns als Ideal vorschwebt, auf die Hamburger Villen des vorigen Jahrhunderts zurückgehen oder die Michaeliskirche betrachten, die äußerlich und im Innern als eine Hochburg des Raumgefühls bezeichnet werden kann, da ihre Formen so vollendet sind, daß das Auge durch nichts beleidigt wird. Um empfinden zu lernen, was unsere Vorfahren empfunden haben, werden wir noch erst eine harte Schule durchmachen müssen. Ein Verständnis von Kunstwerken ist ohne Raumgefühl gänzlich undenkbar.

Für die Erziehung des Auges nach dieser Richtung sind Betrachtungen der Ebenen besser, als die der Gebirge, weil man dort den Raum besser betrachten lernt, als hier.

Um dahin zu gelangen, die einfachste Schilderung als Ziel der heutigen Kunstbewegung zu betrachten, müssen wir auf Rembrandts Auffassung der Landschaft zurückgreifen. Der Maler hat nach dieser Richtung in Farben wenig gestaltet. Erst in neuerer Zeit hat man die Handzeichnungen desselben, soweit sie Landschaften betreffen, studirt. Die Werke zeigen bei großer Einfachheit ein reiches Detail, welches den Gesamteindruck nicht stört. Man bemerkt auf ihnen Vieles, was auch unsere modernen Landschaften kennzeichnet. So hat Rembrandt dem Raumeindruck zu Liebe stets einen weiten Vordergrund gewählt. Jedenfalls war er der erste, welcher diesen Eindruck bildlich zum Ausdruck gebracht hat, und auf dieses Gefühl hin müssen die Rembrandtschen Landschaften auch betrachtet werden. Rembrandt war für Landschaften kein Meister in der Farbenwahl und was er zeichnete, müssen unsere modernen Maler malen. Wer Rembrandt hat verstehen lernen, wird auch unsere heimatlichen Landschaften verstehen, und unseren Hamburger Malern wird es nicht schwer werden, in der nächsten Umgebung Rembrandtsche Vorwürfe für Landschaftsbilder zu finden.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Allgemeineres. (Wagner u. d. Romantik) Batka, Bayr. Bl. 6. — (D. notwend. Einseitigkeit d. Polemik) Schlaf, Gesellsch. 6. — (D. Fremdworte i. d. Kunst) E. Hartmann, Dr. Z. 116.

Dichtung. (Hamerling) Lemmermayer, Dtsch. Worte 11. — (Nachlese zu Geibels Leben u. Dichten) K. Th. Gaedertz, Allg. Z., B. 101 f. — (Sudermann u. Hauptmann) Link, Mag. 18. — (B. v. Suttner) Fraenkl, Gesellsch. 5. (Die Ibsen-Björnson-Reaktion in Norden) K. Dahl, Mag. 19 f. (Napoleon u. Goethe) Geiger, Nat. 32. — (Fr. Paludan-Müller) Stauf v. d. March, D. Dheim 18. — (Feuillet) † Groß, West. Mh. 417. — (G. G. Belli) Schuhmann, N. u. S. 170. — (Maeterlinck) Sokal, Gwart. 18. — (Finlands Dichter) Ola Hansson, U. Z. 1. — (D. dramat. Behdlg. d. Wallensteinstoffes vor Schiller) Irmer, N. u. S. 140. — (Zum Schillerpreis) Mauthner, Mag. 18. — (D. Wahrheit i. d. Dichtg) Schellwien, Dtsch. Dchtg 2 ff. — („Ibsen, Auer, Asten", Zur mod. Literaturbew.) Berg, Mod. Bl. 7. — („Tolstoj wird — langweilig") Weißenfels, Gesellsch. 6. — (Neue lit. Strömungen in Frankreich) Jagow, Köln. Z. 378. — (Die Ahnen der „Familie Buchholz") R. M. Meyer, Nat. 35.

Theater. (D. weimar. Hoftheater unter Goethe) † Wahle, West. Mh. 417; E. Schmidt, Mag. 18. — (D. Rollenmonopol) Hartmann, Dr. Z. 112. — (D. Meistertrunk in Rotenburg) † Schwidt-Weißenfels, V. f. z. M. 10. — (Theater-Coups u. Machinationen) Panizza, Gesellsch. 5 ff. — (Reicher) Bahr, ebd. — (E. Duse) derf., Frf. Z. 129.

Musik. (D. Endreim i. d. Musik) Bayr. Bl. 6. — (Zur Gesch. d. mus. Deklamation) Volbach, A. M.-Z. 22 ff. — (Musik. Orthographie) Vincent, Mus. Wbl. 22. — (Die Ouverture zu Fidelio in E) Wirth, ebd. 23 f. — (Nicodé) † ebd. — (Goldbeck) † A. M.-Z. 10. — (Wagner) † Pfohl, Sängerh. 21 ff. — (Beethovens Geburtshaus) † Pasqué, V. f. z. M. 11. — (Niels W. Gade) Spitta, Dtsch. Rsch., Juni. — (D. Hohenzollern als Freunde u. Förderer d. Tonkunst) Simon, N. Z. f. M. 21. — (D. ersten Pioniere d. Wagnerbewegung) Sattler, ebd. — (Realismus in Poesie u. Musik) Schucht, ebd. — („Sieben oder zwölf Lagen?") S., N. Z. f. M. 20. — („Veraltete Ansichten über die neueste Oper" [Mascagni]) Körner, T. R. 117. — (Beethovens E-moll-Sonate) Schüz, N. M.-Z. 10 ff.

Bildende Künste. (G. Max) † M. St.-Z. 138. — (Die künstl. Verwend. d. christl. Heilandsfigur) Bierbaum, Mod. Bl. 3. — (Schweiz. Landschaftsmalerei im 16. Jahrh.) Haendcke, Schweiz. Rsch. 5.

Inhalt: Der Bauer in der Literatur, von E. Marholm. Rundschau. Theater. Wichtigere Schauspielaufführungen. XII. Drama und Publikum. Musik. Die deutschen Militärkapellen. Wiener Musik. Bildende Künste. Anton Springer †. Internationale Kunstausstellung in Berlin. I. Das kleine Haus (Schluß). Die Entwicklung der Landschaft in der Malerei. Zeitungsschau.

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M 2.00.

Dresden-A. **Kunstwart-Verlag.**

Die parteilose Berliner Tageszeitung

Deutsche Warte

kostet bei allen Postämtern vierteljährlich 1 Mark

Holzschnitte, Zeichnungen, zu Annoncen, Werken, Preis-Couranten, Illustrationen aller Art,

Clichés fertigt **C. Bierstedt.** etc.

DRESDEN, Schlossstr. 30.

PÄDAGOGISCHE **MUSIKSCHULE** v. Wera von Merlschinsky Dresden, Struvestr. 15p.

Unterricht in Klavier, Violine, Violoncello, Chor- u. Sologesang, Musikgeschichte, Harmonie- und Kompositionslehre, Ensemblespiel.

Gebrüder **Weschke**
Dresden-A.
Cirkusstrasse 21.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

Spezialität: Estey-

ORGELN

und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

PHOTO-

graphische Apparate und sämtl. Zubehör liefert u. Gewährleistung für gutes und leistungsfähiges Fabrikat
Ludw. Schaller, Stuttgart,
Marienstrasse No. 14.
Hauptpreisl. m. ü. 100 Abbildungen und **Anleitung z. Photographiren** steht g. Einsendung von 60 Pf. zu Diensten.

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. M. 3.—.
— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.
— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.
— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.
— Morgenröte. M. 7.50.
— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.
Für Interessenten gratis:
Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.
Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder
fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

A. EHRHARDT ANSTALT
XYLOGRAPH HALLE A.S.
Anfertigung von Holzschnitten! Clichés. Proben gratis. Berechnung billigst.

Pro Band **50** Pfennig. Geheftet.

Engelhorns Allgemeine
ROMANBIBLIOTHEK
Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.
Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.
Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.
Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. Gebunden.

REINE
CUBA-CIGARREN
betreffend.
Marke: Ultra mar 1888
Panetelas,
die aus **Westindien (Matanzas) aus 1888er Ernte** stammen, werden in Original-Kästchen mit **45 Stück Inhalt** zum Preise von **2 M. 97 Pf.** (1000 = 66 M.) franko gegen franko **abgegeben.** Partien verzollt franko und frei Verpackungskosten mit 66 M. pro 1000 Stück, unverzollt ab Hamburg 1000 Stück mit 14 Dollars berechnet nach Massgabe des jeweiligen Berliner Kurses. —
Den Verschleiss vermittelt Bergdirektor A. Ziegenspeck, **Altenburg i. S.**

Aetherische Harz-Oel-Farben

H. SCHMINCKE & CO. **Die Mussinifarben** DÜSSELDORF

übertreffen jede andere Oelfarbe an Klarheit und Leuchtkraft.

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Für Familien und Lesecirkel, Bibliotheken, Hotels, Cafés und Restaurationen.

Illustrirte Zeitung

Probe-Nummern gratis und franco.

Abonnements-Preis vierteljährlich 7 Mark. — Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten.

Expedition der Illustrirten Zeitung in Leipzig.

Jedes Dame ist

im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags- u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6. M 10. M 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M 25 u. M 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Digitized by Google

Deutsches Litteratur-Comptoir

Deutsches Litteratur-Comptoir
BERLIN.

Umsonst und franko
sendet Kataloge über Vorlagen-Werke
für Decorationsmalerei,
Zimmereinrichtung, Tapezierkunst,
Bildhauerei 2c.
„Deutsches Litteratur-Comptoir"
Berlin N.O., Straußbergerstr. 43.
Coulanteste Zahlungsbedingungen!
Ansicht- und Auswahlsendungen franko, bitte zu verlangen.

Deutsches Litteratur-Comptoir

Urteile über die Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phobus.
In den einschl. Geschäften vorräthig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Die
Fahrrad-Fabrik
„Normal"
ist die beste u. billigste
Bezugsquelle für Fahrräder
aller Art. Wer ein Fahrrad kaufen will, der versäume nicht, sich meine **Preisliste** senden zu lassen. Wo ich nicht vertreten bin, versende ich direkt.

Adolf Siksay,
Dresden-Striesen.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phobus.
In den einschl. Geschäften vorräthig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, küustlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

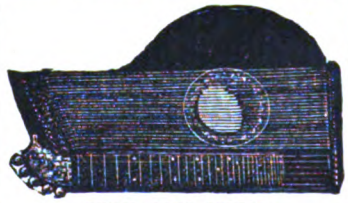
Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Digitized by Google

1891 München

Jahres-Ausstellung

von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalast

1. Juli bis Mitte Oktober.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.

KUNST-GEWERBE-

Ausstellg. z. Dessau. Eröffnung 1. Okt. 1891. Reiches **Absatzgebiet.** Verloosungsgegenstände nur v. **Ausstellern** angekauft. Zhg. Dez. cr. **6000 Gewinne.** Näheres frei d. d. Vorstand d. K.-A. z. Dessau.

Internationale Kunst-Ausstellung

BERLIN 1891

im Landes-Ausstellungs-Gebäude am Lehrter Bahnhof

Täglich geöffnet von 9 Uhr vormittags bis 9 Uhr abends

Eintrittsgeld 50 Pf. — Montags 1 Mk.

Alb. Glock & Cie.

Karlsruhe i. B. gegr. 1861.

Specialität in photograph. Apparaten für Künstler, Gelehrte, Techniker & Amateure.

Reichste Auswahl in Moment-Apparaten.

Grosse

Antiquitäten-Ausstellung

im Kunstauktionshaus, Rindermarkt 2, München.

täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr

(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr) geöffnet. **Eintritt frei.**

Annahme und Verkauf von **Antiquitäten**, alten und neuen **Gemälden**, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.

Georg Mössel, Rindermarkt 2.

KEIM'SCHE

W. MUGLER MÜNCHEN.

MINERAL-FARBEN für Wandmalerei u. Anstrich.

Wetterbeständig.

Preislisten gratis.

Ferd. Hillmann Söhne,

Inh. Ed. Gelpke,

Dresden, Prager Straße 38, empfehlen

Rahmen

in jeder Stilart u. Ausführung. **Alte Bilder** werden gewissenhaft renovirt u. staubfrei wieder gerahmt. Fabrikation von Spiegeln u. feinen Holzwaren für **Zimmerdekorationen.** **Neu-Vergoldungen** in solidester Ausführung.

Emil Wünsche

Fabrik photogr. Apparate

DRESDEN Moritzstr. 20.

Complete Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

Gemälde-Salon

von

Theodor Lichtenberg,

Breslau, Provinzial-Museum. Dresden, 20 Ferdinandstraße.

Galerie hervorragender moderner Meister.

Eintrittspreis 50 Pf.

Jahresabonnements f. 1 Pers. 5 Mark, weitere Karten für Personen derselben Familie 4 Mark.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigerteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden-A. 16.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

19. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Das dritte Drama.

Man hat für den sittlich-künstlerischen Inhalt des europäischen Dramas auf den beiden Höhepunkten seiner bisherigen Entwickelung die Formeln gefunden: Schicksalstragödie und Charaktertragödie. Treffend und bündig erklärt Hettner, es solle damit bezeichnet werden, daß in der modernen Tragödie jeder seines Glückes Schmied ist und durch seinen tragischen Untergang nur seine eigene freie und verantwortliche Schuld büßt, daß dagegen in der antiken Tragödie der Held, wenn auch nicht frei von Schuld, doch wesentlich zugleich das willenlose Spiel der über ihm waltenden Schicksalsnotwendigkeit ist. Wenn die Hoffnung, zu der viele schwerwiegende Gründe leiten, nicht unberechtigt ist, daß die große, augenblicklich noch wirre Bewegung, die gegenwärtig durch die Literatur flutet, zu einer neuen Blüte der dramatischen Kunst führen, daß neben jene beiden Typen ein drittes Drama, das moderne Drama treten werde: so wird es eine hochbedeutende, in gewissem Sinne sogar die oberste Frage, welches der sittlich-künstlerische Inhalt dieses neuen Dramas sein, wie sein Verhältnis zu jenen beiden Polen der dramatischen Bewegung sich gestalten werde.

Da ist denn wohl die verbreitetste Meinung, daß wir zu der Shakespeareschen Charaktertragödie zurückkehren und von ihr ausgehen müssen. Und unzweifelhaft: wenn auch in unserer Zeit die rein auf sich gestellte und nur aus sich heraus handelnde Persönlichkeit nicht dieselbe beherrschende Rolle spielt, wie etwa in der Ära der Königin Elisabeth, so wird doch die dramatische Kunst ein starkes Bewußtsein sittlicher Freiheit und Verantwortlichkeit nicht entbehren können in einer Zeit, deren gesamter politischer Zustand auf jahrzehntelangen Kämpfen um staatsbürgerliche Freiheit, d. h. um ein vernünftiges Maß freier Bewegungsfähigkeit des Einzelnen beruht. Am wenigsten in Deutschland, dem alten Lande des Individualismus, dessen moderne Bildung denn auch ganz entsprechend auf vorwiegend geschichtlicher Grundlage und mithin auf dem Gedanken des Anerkenntnisses und Verständnisses jeder Persönlichkeit beruht, — in Deutschland, wo der Individualismus jetzt wieder mächtig den Kopf hebt: dessen ist der Erfolg von „Rembrandt als Erzieher" Beweis.

Gehen wir nun aber darum einfach einer Erneuerung des Shakespeareschen Charakterdramas entgegen? Die geschichtliche Erscheinung tritt in ihrer Besonderheit und Bedingtheit nur einmal ins Leben, und sie zum zweiten Male erwecken zu wollen, ist immer in irgend einer Weise künstlich. Darum kann man geradezu entgegensetzen: entweder ist die einfache Wiederbelebung der Shakespeareschen Tragödie das Ziel oder wir streben auf eine neue Blüte des Dramas hin. Daß aber die thatsächliche Entwickelung der ersten dieser beiden Möglichkeiten zuwiderläuft, beweist der Vergleich eines Shakespeareschen Musterstückes, etwa Richards des Dritten, mit einer modernen dramatischen Arbeit; ich wähle Björnsons „Leonarda", weil sie mir als das vielleicht geschlossenste Bühnenwerk erscheint, das die moderne Kunst bisher erzeugt hat. Richard der Dritte vergeht sich, vergeht sich aus dem freien Wollen seines Charakters („ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden"), vergeht sich gegen die allgemeine und als schlechthin giltig angenommene Sittlichkeit: heucheln und morden um der Erwerbung und Festhaltung einer Königskrone willen ist einfach verwerflich. Darum geht er zu Grunde. Leonarda vergeht sich eigentlich überhaupt nicht, sie ist beileibe nicht schlecht, ist vielmehr sittlich freier und größer, als die erdrückende Mehrzahl der Menschen, und dennoch geht auch sie — dramatisch genommen — unter. An der sittlichen Weltordnung und durch sie,

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

wie Richard? Keineswegs. Sondern nur an einer gewissen, später als Vorurteil zugegebenen Anschauung gewisser Kreise über sie, — mit einem Worte: durch die Gesellschaft.

Es ist die Gesellschaft und ihr Eintritt als charakterbildende und schicksalbestimmende Macht in die dramatische Literatur (und nicht nur in diese), die alle wahrhaft modernen Bühnenstücke von denen Shakespeares scharf unterscheidet. Selbstverständlich hat sie ihre Rolle immer in gleicher Weise gespielt, ihren Einfluß ausgeübt. Aber erst in der neueren Zeit ist dieser Einfluß so stark in unser Bewußtsein getreten, daß wir die menschlichen Dinge nur noch unter seiner Beleuchtung zu sehen vermögen und er sogar, von Zola z. B., für die kunstwissenschaftliche Theorie verwertet werden konnte. Die vollständigen und letzten Gründe dieser sehr merkwürdigen und wichtigen Erscheinung wird wohl erst eine umfassende Psychologie der neuesten Geschichte geben können. Aber eine beachtenswerte Rolle dürfte dabei doch auch die Entwickelung der modernen Wissenschaft spielen, indem zum ersten Male der besondere Begriff der Gesellschaft herausgestellt und bestimmt wurde und von der alten Staatswissenschaft sich eine neue Gesellschaftswissenschaft ablöste, die in stetigem Wachstume Recht, Religion, Geschichte usw. in den Bereich ihrer Behandlung zog. Und das hängt wohl wieder mit dem Wesen der ganzen sozialen Geschichte der neuesten Zeit zusammen, deren Inhalt der Hauptsache nach in einer Klärung oder Veränderung des Verhältnisses der Klassen und Stände zueinander liegt. Diese Zwecke aber waren nur durch großartige Massenorganisationen zu erreichen, die dann überhaupt einer viel reicheren und feiner verzweigten Organisation der Gesellschaft auch zu anderen Zwecken den Weg ebneten. So wurde die Bedeutung des Individuums herabgedrückt, die der Gesellschaft und der sozialen Organisationen in den Vordergrund gestellt.

Durch dieses neue Moment aber entfernt sich unsere dramatische Kunst ganz wesentlich von der Charaktertragödie Shakespeares. Wenn sich jetzt die Gesellschaft im Hinblick auf menschlichen Charakter und menschliches Schicksal als eine manchmal freundliche, öfter feindliche, immer aber allmächtige Gewalt darstellt, so haben wir damit eine große Annäherung an das antike Drama vollzogen, in dem die von den Göttern und der Moira verhängte Bestimmung die Bahn ist, auf der sich das Leben des Helden abrollen muß. An die Stelle der freien sittlichen Selbstbestimmung, die in der eignen Brust des Schicksals Sterne sucht, tritt eine außer uns liegende, unserm Einflusse entzogene beherrschende Macht. Die altgermanische Schicksalsidee, darf man vielleicht sagen, die sich schon geltend macht bei der Vorstellung der lichten Götter, die unweigerlich dem Untergange verfallen, bei der Sage von dem unwiderstehlich wirkenden Fluche, der an dem Nibelungengolde haftet, diese Idee taucht wieder auf. Wie Ödipus Verbrechen auf Verbrechen häuft und all dies schuldlos, ohne es zu wissen oder zu wollen, erleidet, nur weil es sein Schicksal so will, so erliegt Oswald in den „Gespenstern" gänzlich ohne sein Zuthun den unglücklichen gesellschaftlichen Verhältnissen, so geht auch Willy Janikow in „Sodoms Ende" schuldlos zu Grunde, da seine sittliche Zersetzung, wie auch die Dichtung ausdrückt, auf die Rechnung der Gesellschaft kommen soll. In wieweit sich diese Annäherung an die Antike bereits vollzogen hat, mag man daraus abnehmen, daß wir in einer großen Zahl von Stücken thatsächlich eine Art von Chor, zum wenigsten einen Choragen ohne Chorenten haben, der anklagend oder verteidigend die Moral der Gesellschaft auseinandersetzt und des Helden Schicksal mit Erläuterung und Betrachtung begleitet. Solch eine Figur ist der Graf Trast in der „Ehre" oder Doktor Relling in der „Wildente". Und die Gesellschaft spielt eine dem antiken Schicksal durchaus verwandte Rolle in einer ganzen großen Gruppe von Stücken oder dramatischen Figuren, die Opfer der Gesellschaft und ihrer Zustände darstellen. Ein Opfer der Gesellschaft ist Oswald, wie Hjalmar Ekdal in der „Wildente", ist die Hinterhäus-Alma der „Ehre" und Willy Janikow aus „Sodoms Ende". „Familie Selicke" führt ein Erzeugnis gesellschaftlicher Gesittung oder Mißgesittung vor, und Gerhart Hauptmann hat, wie man behaupten darf, alle seine Schwächlinge und Moralphilister, Lumpen, Zyniker und Naturmenschen ausschließlich unter dem einen Gesichtspunkte gegeben, sie als soziale Produkte hinzustellen. Diese Behandlungsart hat den großen Vorteil, daß sie sich in ernsthafter Arbeit bemüht, das Wesen, den Einfluß der Gesellschaft, die gesellschaftliche Stimmung zu erkennen und darzustellen, daß sie also an den tiefsten Kern der modernen dramatischen Aufgabe dringt. Aber auf der andern Seite haftet ihr das Leidige einer außerordentlichen sittlichen Unfreiheit an: denn über die Darstellung des Menschen als unfreien, willenlosen Gesellschaftsproduktes kommt sie kaum hinaus, eine sittliche Lösung wird entweder garnicht versucht oder mißlingt, wie in der „Familie Selicke" oder im „Friedensfeste".

Wenn man es insofern als bedauerlich bezeichnen muß, daß das deutsche Drama einstweilen noch vorzugsweise diese Bahn wandelt, so wird man doch wiederum zugeben, daß es eine natürliche Entwickelung ist, wenn es zunächst das Bedeutende, Unfaßbare einsaugen und bewältigen lernen will. Aber noch andrer Einfluß scheint es mir auf diesen Weg zu drängen und auf ihm festzuhalten: der Einfluß Ibsens. Geschichtlich betrachtet war es doch eine unabweisliche Notwendigkeit, daß Ibsen, als er mit seinen modernen Stücken zu uns kam, Vorbild des deutschen Dramas werden mußte. Denn was man als Aufgabe ahnte, fand man bei ihm zuerst klar erkannt, bestimmt ausgedrückt, künstlerisch verarbeitet; und ich wüßte nicht, bei wem man sonst hätte diese Vorzüge finden können. Aber nachdem man sich selbst dieser Fähigkeiten bemeistert, mußte man in eine gedankenlose Nachahmung hineingeraten; und dieser Zustand, in dem wir uns gegenwärtig befinden, bedeutet eine große Gefahr. Denn man darf wohl die künstlerische Methode ablernen, aber nicht die Stoffe und ihre Art übernehmen, weil die Gesellschaft jedes Volkes ihre ganz besondere Bauart und Eigenheit hat. Was für norwegische Küstenstädtchen von achttausend Einwohnern, die einen eng umschließenden Interessenkreis, eine einfache Schichtung der Gesellschaft, eine beschränkte Verbindung mit der Außenwelt haben, was für ein Volk, das von einer über-

Digitized by Google

gewaltigen Natur nach eigenem Geständnisse in gewissem Sinne erdrückt wird, was für ein Land gilt, das in einer Art von insularer Abgeschlossenheit lebt und keine bedeutende nationale Zukunft unter den Völkern vor sich sieht: das gilt nicht ohne Weiteres auch für ein Volk, das in der Mitte Europas wohnt, die ausgebreitetsten Interessen, den lebendigsten Verkehr nach allen Seiten hat, das als das Ergebnis einer reichbewegten, tiefumpflügenden Geschichte eine unendlich feine gesellschaftliche Organisation besitzt und sich vor der Lösung großer nationaler und internationaler Aufgaben fühlt. Daß man dies aber übersehen und Art und Stimmung der norwegischen Gesellschaft einfach mit übernommen hat, beweisen zahlreiche Spuren in vielen unserer neueren deutschen Arbeiten; ein in seiner Art klassischer Zeuge hierfür ist Basedows Schauspiel „Gerechte Menschen". Gerechte Menschen — das ist solch ein feierliches Ibsenhaftes Schlagwort, mit dem norwegische Moral-Anschauung oder Moral-Orthodoxie vielleicht den heimischen sittlichen Verhältnissen ein unterscheidendes Zeichen aufzudrücken vermag; bei uns sind die Voraussetzungen für den Begriff der Gerechtigkeit je nach der vielverschiedenen persönlichen oder gesellschaftlichen Lage so auseinandergehend, daß es schlechterdings unmöglich ist, von diesem Begriffe aus etwas darzustellen, was deutscher Gesellschaft ähnlich sieht. Und so führt Ibsen, von dem man um des „Realismus" willen ausging, zur völligen Widernatürlichkeit.

Deutlich erkennt man als das äußerste Ziel dieser Richtung geradezu den Gegenpol des Shakespeare-Dramas: die Gesellschaftstragödie als die ins Moderne übersetzte antike Schicksalstragödie. Aber daß die moderne dramatische Kunst doch, wie oben angedeutet wurde, das Moment persönlicher Freiheit und Verantwortlichkeit nicht entbehren kann, das beweist sehr deutlich eine andere Gruppe von dramatischen Gestalten, die den Kampf eines Einzelnen mit der Gesellschaft und ihren Einrichtungen ausdrücken. Einen solchen Kampf führen bei den Norwegern vornehmlich die Frauen: Ibsens Frau Alving und Nora, Björnsons Leonarda und Svava, aber auch Graf Trast und der Held der „Unsichtbaren Ketten" von Wilhelm Meyer. Allerdings macht sich angesichts dieses bedeutenden Vorwurfes die bisherige Unfertigkeit unserer künstlerischen Entwickelung besonders stark fühlbar, indem auch hier die Lösung ausbleibt, die doch die Empfindung bei solchem Problem mit doppeltem Nachdrucke verlangt: an die Stelle der Lösung tritt entweder der verzweifelte Fall oder — wie in der „Ehre" — der plumpe Handstreich eines leidlich „wirkungsvollen" Schlusses. Dennoch liegt unstreitig auf dieser Seite die größere sittliche Kraft und zugleich die erkennbare Möglichkeit einer Versöhnung der durch die neuere Dramatik Abgestoßenen. Denn was hier die größere sittliche Stärke ausmacht, das ist eben die Zurückführung des Charakters als selbständiger Leistung, in eigener freier Wirksamkeit in das Drama. Und schon zeigt sich ein, vermutlich unbewußtes, Streben auf das gleiche Ziel hin auch, insofern die Gesellschaft nicht nur als schicksalbestimmender, sondern auch als charakterbildender Faktor aufgefaßt wird. Wenn man hierdurch in erster Reihe dem modernen Empfinden Ausdruck leiht, das den Charakter nicht mehr in autochthoner Selbstherrlichkeit sieht, sondern als zusammengefaßt, erzeugt, bedingt betrachtet, so muß man doch wiederum auf diesem Wege dahin kommen, ihn nicht allein als bedingt, sondern auch als bedingend darzustellen, ihm das Recht eigenen Daseins, selbständigen Wirkens zuzuerkennen und diese Stellung zum Ausdrucke zu bringen. Dann aber, kraft des großen Lebenswillens, der aller besonderen Existenz innewohnt, wird der Einzelne zur Gesellschaft sagen müssen: Magst du mich geschaffen und gebildet haben, so bin ich doch ein eigenes Leben, die nur einmal in die Erscheinung tretende Summe besonderer Merkmale, die zur Bethätigung drängt und in eigener, unwiederholter Art handeln, wirken, gestalten kann. Ja noch mehr: *Weil* du mich erschaffen hast, so habe ich ein sittliches Recht auf freien Bewegungsraum, auf gesuchte Berücksichtigung. In dieser Kreuzung des Bewußtseins persönlicher Freiheit, persönlichen Willens und Rechtes mit der Thatsache des gesellschaftlichen Einflusses und Zwanges, in der Auseinandersetzung des noch unvereinigten Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und der sozialen Gesamtheit liegt die große Schwierigkeit und die große Aufgabe für die kommenden Geschlechter, eine neue Sittlichkeit, eine neue Weltanschauung zu finden; und in dem verantwortlichen Kampfe der wirkenden Persönlichkeit um ein gerechtes und bedeutendes Verhältnis zu der Gesellschaft, die zugleich Mutter und Herrin, Förderin und Feindin ist, in dem Auswachsen der Persönlichkeit aus einem zarten, in Reih und Glied stehenden Stämmchen zu einem hoch in die Luft steigenden, das enge Gehege weit überragenden Baume scheinen mir mächtige Aufgaben der dramatischen Kunst enthalten, die die alte, von je das dramatische Schrifttum beherrschende Durchdringung von Freiheit und Notwendigkeit, aber in neuer eigentümlicher Form aufweisen.

Unter diesem Gesichtspunkte darf man sagen, daß die deutsche dramatische Literatur auf einem guten Wege ist. Wohl hat sie anfangs von den Fremden gelernt, aber sie ist in diesem Augenblicke bereits selbständig: denn Hauptmanns Schaffen hat sich Schritt vor Schritt von Ibsen entfernt, und was vollends Sudermann in den Hinterhaus-Szenen der Ehre, Holz-Schlaf in der „Familie Selicke" darstellen, ist auf durchaus *eigene* Weise gesehen und gegeben. Ich will durch die Nennung dieser Namen keineswegs etwa die Empfindungsweise, die Gedanken, die Tendenzen der Genannten als die einzig „zukunftsfähigen" für unser Drama bezeichnen — die Kritik des Gehalts der betreffenden Dramen nach *dieser* Richtung hin liegt ja überhaupt außerhalb der Frage, die ich heute besprach. Wie sie sich für mich persönlich gestaltet, wissen zudem die Leser des „Kunstwarts" aus früheren Besprechungen. Auch ganz andere Anschauungen, als die „sozialistischer Naturalisten" können und werden durch das „dritte Drama" zur Vertretung gelangen. Jedenfalls aber eröffnet sich die Hoffnung, daß dieses „dritte Drama" ein *deutsches* sein und den deutschen dramatischen Genius in einer Entfaltung zeigen werde, die ihm bisher noch nicht vergönnt war.

Albert Dresdner.

Digitized by Google

Rundschau.

Dichtung.

*** Erzählende Dichtungen. IX.**

Emile Zolas neuer Roman „Das Geld“ ist nun auch in einer guten deutschen Übersetzung (in der deutschen Verlags-Anstalt zu Stuttgart) herausgegeben worden. Wir gehören gewiß zu denen, die vor allen Dingen eine uns eigene, eine bodenwüchsige, nationale Literatur erstreben, aber wir verhehlen auch unsere Überzeugung nicht: Bücher, wie Zolas „Geld“, müssen in Deutschland gelesen werden, wenn unsere schöne Literatur weiter kommen soll, denn nicht an ihnen vorbei, sondern über sie weg geht der Weg. Wir haben in Deutschland feine, geistvolle, bedeutende erzählende Dichtungen gehabt, aber sie behandelten fast ausschließlich nur den einen Faktor in der Wechselwirkung, nur die Persönlichkeit des Menschen, sie ließen die Verhältnisse außer Acht, das „Milieu“, auf das die Franzosen unsere Aufmerksamkeit gelenkt haben und das sie jetzt so vielfach mit Blindheit gegen die andere Seite der Sache anbeten. Die kommende deutsche Literatur wird gerade so gut und in entsprechendem Sinne einen „dritten Roman“ kennen, wie Dresdner im vorstehenden Aufsatze ein „drittes Drama“ anerkannte.

Das Herausgreifen hochwichtiger Lebenskreise und deren dichterische Schilderung ist es, worin vor Allem die Franzosen uns noch überlegen sind; wir kennen in unserm Schrifttum noch nichts Ähnliches wie diese großen typischen Bilder der Lohnkämpfe, der Wirtschaft der großen Magazine, des Eisenbahnwesens, des Alkohols, des Dirnenwesens, des Parlamentariertums, der Kirche usw. und nun des Geldes -- wir sind noch immer nicht den alten falschen Idealismus los, der wähnt, die Wirklichkeit sei eine Sache, die ihn nichts angeht, während er doch gerade die Wirklichkeit genau kennen, charakterisiren, durchgeistigen muß, will er lebendige Kinder und nicht Schemen zur Welt bringen. In all den Dingen, für die wir unser Wort „Gemüt“ haben, das den Franzosen fehlt, werden wir unsererseits ihnen überlegen sein; der tiefe Humor ist ein germanisches Geschenk, die Innigkeit unserer Naturbeseelung, das Vertraute unseres Umgangs mit der helldunkeln Welt des Traumlebens und der Phantastik, unsere „Lyrik“ sind germanische Vorzüge. Ein „Grüner Heinrich“ oder ein „Auch Einer“ könnte nie in Frankreich geschrieben werden, und weil unsere Vorzüge nicht „lernbar“ sind, deshalb hat unsere Literatur gute Aussichten auf eine stolze Blüte, macht sie nur erst die Geister der rauhen Wirklichkeit von heute zu ihren Dienern.

In Zolas neuem Roman bewundere ich am Meisten die Fähigkeit, das Getriebe des internationalen Geldmarktes anschaulich hinzustellen. Zolas Technik hat sich außerordentlich entwickelt und in mancher Beziehung geändert. In den früheren Romanen pflegte die Hauptsache, in echt dichterischer Weise durchaus verkörpert zu einem Lebewesen, in der Mitte zu stehen, das lebendige Bergwerk, das lebendige große Magazin usw. Daneben aber füllten sich Seitendutzende mit höchst nüchternen Schilderungen und Aufzählungen, die dem Theoretiker, aber nicht dem Dichter Zola entstammten. Beim „Geld“ ist das anders: Die Börse oder auch die große Gründung der „Universelle“, die doch vortrefflichste Gelegenheit dazu geboten hätten, sind so wenig personifizirt worden, daß es fast scheint, als habe Zola seinen alten „Fehler“ absichtlich vermeiden wollen. Aber es fehlt auch das langweilige Gegenbild: nichts von toten Schilderungen, Aufzählungen, Katalogisirungen. Ist das nicht ein wahres Wunder in einem Buch, in dem so viel von Kursen geredet wird? Vielleicht hat Zola das Wunder auch durch die Ausführung des glücklichen Gedankens ermöglicht, in den Mittelpunkt der Handlung nicht einen kalten Berechner, wie seinen Gundermann-Rothschild, sondern einen phantastischen Feuerkopf zu stellen, diesen Saccard, in dem Narrheit und Genie, Größe und Kleinheit beieinander hausen und der ein wenig an Daudetsche Gestalten erinnert.

Das Lebensbild, das der Roman aufrollt, ist außerordentlich reich und umfaßt in all den Kreisen, in denen Gründung, Aufwachsen und Zusammenkrach der „Universelle“ sich abspielen, sehr zahlreiche Gestalten, von deren Leben ein anderer Erzähler einen ganzen kleinen Novellenstrauß abpflücken könnt. Nicht verhehlen will ich, daß ein paar Mal recht schmutzige Dinge vorkommen, wo sie Zola zur folgerichtigen Charakterzeichnung nicht entbehren zu können glaubt. Wichtiger ist, daß eine ganze kleine Reihe auch von durchaus sympathischen Charakteren geschildert werden, ja, ich glaube, wir finden im „Geld“ ihrer mehr, als in irgend einem anderen Werke Zolas. Auch hierdurch nähert sich sein neuestes Buch in seinem Charakter den Schöpfungen Daudets.

Theater.

*** Dramatische Literatur. V. Moderne Dramen.** In dem Aufsatze „Das dritte Drama“ wies ich bereits auf das Ibsen gewidmete Drama „Gerechte Menschen“ von Hans von Basedow (Leipzig, Körner) als das äußerste mir bekannte Beispiel von Ibsen-Nachahmung, mechanischer, verkehrter Nachahmung hin, das dadurch zur völligen Unnatur gekommen ist: und sie wiegt hier um so schwerer, als der Verfasser selbst theoretisch die Natürlichkeit der einzelnen Momente verlangt (S. 7). Schon die Vorgeschichte enthält die Unglaublichkeit, daß jemand gerichtlich wegen versuchten Raubmords verurteilt wird, obgleich, wenigstens nach der Darstellung des Stückes, ein Indizium gerade für diese Urteilsfällung schlechterdings nicht vorliegt. Die Handlung selbst ist sehr arm: als Fritz aus dem Zuchthause zurückkehrt, findet er die Geliebte, um derenwillen er in den Kerker wanderte, als die Gattin des verhaßten Andern, dem sie sich verband, um das Kind ihres heimlichen Verhältnisses mit Fritzen zu legitimiren. Aber seine Mutter ringt ihr das Versprechen ab, ihm auch jetzt noch als Weib zu folgen, wenn er es verlange. Der Plan taucht auf, den Fremden zu töten und so das Hindernis ihrer Liebe aus dem Wege zu räumen. Aber es bliebe das Kind und die Sorge um seine Zukunft, seinen Ruf. Da tötet die erst wahnsinnige, dann gesundete, jetzt wieder wahnsinnig werdende Schwester Fritzens dies Kind und ebnet so die Bahn. Entschädigte nun für diese Spärlichkeit der Handlung die eindringende psychologische und gesellschaftliche Analyse! Aber beide verdorren zu langatmigen Auseinandersetzungen unter dem Einflusse des einen unfruchtbaren, wohl über hundert Mal wiederkehrenden Wortes: Gerechte Menschen. Freilich, wenn man sich Gerichte macht, die ein, so weit ich sehen kann, ganz ungesetzmäßiges Urteil fällen, und Geschworene, die ohne jeden ersichtlichen Grund mit ihrer Kenntnis der Thatsachen zurückhalten, dann wird es leicht, einige Wenige als die Gerechten der ganzen ungerechten Gesamtheit gegenüber zu stellen. Diese Wenigen fühlen sich denn nun auch ganz und gar als die Gerechten. Sittliche Stärke liegt in diesem Gefühle nicht: denn schließlich geben sie die Lüge als Ferment des Lebens zu, und überdies gesteht Fritz ganz ehrlich ein, nur an Rosas Seite wär er ein gerechter Mensch geworden. Aber auch Gerechtigkeit liegt nicht drin. Wenn diese Leute unaufhörlich mit unglaublich protzigem Pharisäertum auf ihre ausschließliche

Digitized by Google

Gerechtigkeit hinweisen, wenn sie erklären: „Wir sind stets gerechte Menschen gewesen“ (S. 20), wenn die Mutter den Sohn nicht in die fremde Stadt lassen will, „wo niemand weiß, wie gerecht er ist,“ — ist das gerecht? Wenn sie über Rosas Verhalten ohne jede Rücksicht auf ihre seelischen Gründe schnell mit dem schneidendsten Urteil bei der Hand sind: ist das gerecht? Und vor allem, wenn sie in der Beseitigung des schuldlosen Kindes eine Lösung sehen, die ihnen die spätere Verbindung erlaubt: ist das nicht eher das Gegenteil von Gerechtigkeit? Nein, das sind gemachte Verhältnisse, bei denen denn auch Wahnsinn und der geheimnisvoll lastende Fluch als Handlungsförderer dienen müssen, das ist eine ungesunde sehr gefährliche Nachahmung Ibsens, von dem zum Überflusse einige Gedanken fast wörtlich anklingen. Daß die Charaktere bei aller Verzerrung mit unleugbarer Stärke und Bestimmtheit herausgestellt sind, giebt Hoffnung auf den Empfang erfreulicher Schöpfungen, wenn der Herr Verfasser sich zu eignem Sehen durchgerungen haben wird.

In dieser künstlerischen Hinsicht steht Rudolf Golms Drama „Die Logik der Gesellschaft“ (Berlin, Reinitz) bedeutend hinter dem Basedowschen zurück, während es ihm seiner ganzen Geistesart nach sonst verwandt ist: auch dies ein Gesellschaftsdrama, auch hier ein in den Augen der Gesellschaft befleckter Mann, auch hier eine These: „Die Logik der Gesellschaft muß in der allgemeinen Vernunftlogik aufgehen, darf nicht mehr ihre eigenen Normen haben.“ Diese Forderung ist flach und verkehrt: denn die Logik der Gesellschaft kann nie eine rein vernunftmäßig konstruirende sein, weil ihre Voraussetzungen geschichtliche Momente bilden und nur mit der Abwandlung dieser Momente die gesellschaftliche Anschauung sich umbildet. Von dieser These aber, und nicht, wie alle Kunst, vom Menschen, seinem Charakter und seinem Handeln, geht Golm aus; er macht sich eine erläuternde Handlung dazu, und die natürliche Folge ist, daß die Charaktere blaß und unplastisch sind, daß der Handlung alles dramatische Leben fehlt, daß statt dessen sich Erörterungen über Recht und Ehre, Sitte und Gesetz endlos fortspinnen und in der Handlungsführung wie der Darstellung der Motive eine ganz störende Absichtlichkeit sich breit macht. Daß man hier eine symptomatische Erscheinung vor sich hat, beweist „Die Pflicht“ von Gottfried Döhler (Berlin, Fontane), obgleich das Stück viel lebendiger und in der Verdeckung der moralischen Absicht viel geschickter ist. Aber die Absicht bleibt doch erkennbar und verstimmt: daß der Pflichtbegriff den Helden leiten soll, wächst nicht sowohl aus seinem Charakter heraus, als daß es ihm schließlich aufoktroyirt wird. Denn das ist das Bemerkenswerte, daß, so viel ernste und sittliche Gedanken auch in diesen Stücken vorgetragen werden, sie doch schließlich keinen freien sittlichen Charakter tragen: in der „Logik der Gesellschaft“ muß der sehr überzeugungsreiche Professor Herbeck schließlich durch eine Predigt seiner Tochter auf den richtigen Weg geführt werden, und der Held der „Pflicht“ kommt aus dem höchsten Zorne über den Treubruch seiner Geliebten urplötzlich zu der Erkenntnis, daß er zu sozialer Besserungsarbeit geboren sei.

Leider zeigt sich derselbe Bankerott hinsichtlich der Lösung auch in solchen Arbeiten, deren Gegenstand gradezu die Entwicklung eines Charakters ist. Hans Lands Einakter „Amor Tyrannus“ (Berlin, Fried & Cie.) hat unzweifelhaft dramatische Lebendigkeit und eine gewisse natürliche, Teilnahme einflößende Energie. Auch der Vorwurf ist gut gewählt: Die Verführung eines jungen Mannes zur Ehrlosigkeit durch eine Dirne ist ein Gegenstand, der, mit psychologischer Eindringlichkeit und eiserner Wahrhaftigkeit behandelt, bei der traurigen Bedeutung, die die Prostitution heut für einen großen Teil unserer Männerwelt gewonnen hat, eine flammende Anklage von erschütternder Wirkung werden könnte. Leider gehen die Vorzüge der Arbeit nicht weiter. Denn eine Dirne, die sich noch immer „mit dem Herzen an dem Handel beteiligt,“ in pathetischem Stile redet und unter Anführung von Schillers „Semele“ Lust bekommt, die Göttin zu spielen und Menschenleben zu vernichten, ist immerhin eine Erscheinung, die besonders glaubhaft gemacht werden müßte. Und dann die Hauptsache: auch hier soll, nachdem der Mann die Schuld begangen hat, seine einfache Erklärung, sich bessern zu wollen, genügen, während in Wahrheit dieser angeblich sittliche Schluß schneidend unsittlich, fast wie ein Hohn auf jede sittliche Befreiung klingt.

Hans Land hätte drei Akte dichten sollen, dann wäre das Problem, die sonstige Fähigkeit vorausgesetzt, vielleicht gelöst worden; Karl Bleibtreu hat umgekehrt drei Akte geschrieben, von denen mehrere überflüssig sein dürften. In dem Schauspiel „Rache“ (Leipzig, Friedrich) — dem anderen in dem Buche enthaltenen Drama „Auferstanden“ habe ich kein Interesse abzugewinnen vermocht — stellen die ersten beiden Akte eine Geschichte dar, die vielleicht zu einem eigenen Drama ganz geeignet wäre, während der dritte Akt wiederum ein eigenes dramatisches Problem enthält, zu dem die beiden andern die Vorgeschichte bilden. Wenn, wie wahrscheinlich, der letzte Akt den eigentlichen Konflikt enthalten soll, so hätten die früheren Momente hinein verwebt werden können und müssen. So hat man zwei Dramen und keines, — daß aber eine solche technische Ungeheuerlichkeit vorkommen kann, erscheint mir, ob es nun technischer Unkenntnis oder oberflächlicher Arbeitsart zuzuschreiben sei, gleich bedauerlich.

Albert Dresdner.

* Drama und Publikum. (Schluß.)

Für das Drama meinen wir die Notwendigkeit des Kampfes nachgewiesen zu haben. Der Mittel und Wege giebt es verschiedne. Vor allem müßten die Theaterleitungen größerer Bühnen im Reiche ihr Augenmerk darauf richten, einen Kreis von Dichtern dadurch an sich heranzuziehen, daß sie ihre Werke zur Aufführung bringen, auch wenn sie noch nicht das Plazet der Reichshauptstadt erhalten haben. Zahlreiche, früher in literarischer Beziehung hervorragende Bühnen haben hier, allzu willenlos und wohl auch aus Bequemlichkeit, Berlin die Führung überlassen, ohne daß sich dieses bisher in irgend einer Weise als besonders berufen dazu erwiesen hätte. Das Publikum zahlreicher hervorragender Städte, in denen auch ein reges geistiges Leben herrscht, ist ganz anders geartet und zusammengesetzt als das Berliner und dürfte für viele künstlerische Werke eine weit feinere Empfindung und größere Empfänglichkeit haben als dieses. Die beliebt gewordene Manier der reichshauptstädtischen Presse aller Parteifärbungen, alles Fremde, wenn es nicht jenseits der Reichsgrenzen herkommt, totzuschweigen oder mit vornehmem Achselzucken abzuthun oder erst dann zu sanktioniren, wenn es mit Spreewasser nachgetauft ist, würde, wenn man sich anderwärts thatsächlich regte, auf die Dauer unhaltbar werden. Freilich auch die Dichter selbst müßten sich entwöhnen, die Lorbeerkränze zuerst dort zu holen, wo sie im Übereifer oft so groß und wuchtig geflochten werden, daß sie oft schon nach Wochen auf das richtige Maß zurechtgeschnitten werden müssen. Die große Glocke, die in Bewegung zu setzen ja so leicht ist, müßte nicht das Idol der Schaffenden bilden.

Digitized by Google

Weniger Tamtam, aber mehr stille, pflichtbewußte und darum aus sich selbst heraus befriedigende Arbeit — die Mahnung gilt leider auch den modernen Bühnendichtern.

Aber mit der Bekämpfung des schlechten Berliner Einflusses ist es nicht gethan, so segensreich auch diese allein schon sein würde. Das Übel sitzt tiefer. Einen wichtigen Punkt habe ich bereits oben gestreift, den Mangel eines ständigen Theaterpublikums. Einer der wenigen gesunden Gedanken, die der Begründung der «Freien Bühne», und wie alle diese Bühnen der «Modernen» heißen, zu Grunde liegen, ist der, einen dauernden Hörerkreis zu sammeln, mit dem der Dichter und, so weit sich das bisher bei der Mittellosigkeit dieser Unternehmungen erreichen ließ, auch die Darsteller in geistige Beziehungen treten können. Beide müssen ihr Publikum kennen und es bis zu einem gewissen Grade bilden und erziehen können, wie umgekehrt diesen beiden gegenüber dasselbe von seiten des Publikums geschieht. Diese Beziehungen, bei denen allein eine Bühne gedeihen und blühen kann, sind fast völlig verloren gegangen, sie müssen wieder gesucht werden, und zwar durch Einrichtung eines festen Abonnements zu Preisen, die auch der gebildete Mittelstand erschwingen kann, oder doch durch dann und wann wiederkehrende Volksvorstellungen zu ermäßigten Preisen. Die Mittel hierzu könnten zum Teil durch Entlassung der geldgierigen Virtuosen aufgebracht werden. Lasse man diese ohnehin meist jedes Heimatsgefühls baren Herren und Damen getrost in das Land der Yankees und des Wutky fahren und das goldne Kalb anbeten. Wir verlieren wenig an ihnen. Halte man lieber ein passendes, wohlgeschultes Zusammenspiel. Auch dem Ausstattungsteufel, an dessen Hilfe fast nur die Dramen appelliren müssen, die nicht wissen, wie sie sonst ihres Leibes Blöße decken sollen, brauchte viel weniger geopfert zu werden. Bisher hat er nur zu oft dazu gedient, die ohnehin abnehmende Phantasie und Illusionsfähigkeit der Zuschauer noch mehr zu schwächen. Das Publikum gleicht in dieser Beziehung einem Kinde, das immer mehr verlangt, wenn ihm einmal etwas geboten wird. Es muß erzogen werden. Wie? diese Frage zu erörtern dürfte einen sehr zeitgemäßen Gegenstand für die Beratungen der Bühnengenossenschaft bilden. Hat sich einmal eine Bühne einen Stamm von Besuchern gesammelt, und wir halten das heute noch für ebenso möglich wie vor Jahrzehnten, und zwar aus Einheimischen, die gegenüber den ewig kommenden und gehenden Fremden stets die erste Rolle spielten sollten, so kann ein Theaterleiter und der Direktor vieles mit ihm beginnen, ihm Werke ernsten und heitern Schlages vorsetzen, die an einer stets neu zusammengesetzten Menge wirkungslos vorübergehen. Wenn die dichterischen Talente auch nicht über Nacht aus dem Boden wachsen, sie werden, davon sind wir überzeugt, kommen, wenn ihnen eine Stätte bereitet ist. So manches Talent schlummert im Verborgenen und leidet unter dem für den Dramatiker besonders schweren Lose, nicht zur Wirkung kommen zu können. Der Dramatiker muß seine Werke aufgeführt sehen können; nur aus der innigen Berührung mit dem Publikum, mit der Bühne kann er Lehre und Kraft zu neuen Thaten schöpfen. Manches Talent, das unter der Aussicht, nie von den Brettern herab sprechen zu können, leidet, wird auf die Bahnen des billigen Eintagserfolges oder auf schlimmere, zu denen wir auch das Buchdrama rechnen, gewaltsam hingedrängt. Bis aber solche Talente, die in der Bühne mehr erblicken als eine Unterhaltungsstätte, heranreifen, können unsre Theaterleiter vieles nachholen, sei es aus der deutschen Bühnenliteratur seit Goethe und Schiller, die natürlich ihre bleibende Stätte behalten, oder aus der fremdländischen, gewiß auch der französischen, deren ältere Erzeugnisse, wir nennen nur Augier, an sittlichem Ernst weit über dem Niveau der modernen Ehebruchskomödien stehen. Insbesondre wird den weniger an Rücksichten des Gewinnes gebundenen Hofbühnen in dieser Richtung eine hervorragende Rolle zufallen. Wenn diese freilich, wie es geschieht, zu den fadesten Machwerken der neuen sogenannten Lustspielliteratur hinuntersteigen, da wird man sich nicht wundern dürfen, wenn sich auf den minder unabhängigen Bühnen die fragwürdigsten Werke breit machen. Die Hauptaufgabe der hervorragenden Bühnen aber wird die Erziehung des Publikums sein. Das Theater muß sich seiner geistigen und sittlichen Bedeutung wieder bewußt werden. Noch ist die Möglichkeit, dieses Ziel zu erreichen, nicht verschlossen. Hoffen wir, daß das Theater alles Ernstes sein Streben dahin richtet."

Musik.

* Die **Aufgabe der Konservatorien** macht Professor Eugen Krantz, der jetzige Direktor des Dresdner Konservatoriums, zum Gegenstande einer Besprechung im jüngsten Jahresberichte dieser Lehranstalt — einer Besprechung, die als Verteidigung gegen mancherlei Angriffe auf den heutigen Zustand der deutschen Konservatorien wie wegen ihren allgemeineren Bemerkungen besondere Beachtung verlangt.

„Wir sehen diese Aufgabe in drei Richtungen erwachsen. Einmal wollen wir tüchtige ausführende Künstler bilden. Diese Ausführenden, seien das nun Instrumentalisten oder Sänger, wollen wir ausstatten mit einer soliden Technik, weil ohne eine solche auch der Begabteste nur Verstümmelungen und Zerrbilder der Kunstwerke liefern kann; wir wollen sie ausstatten mit den nötigen Kenntnissen, welche ihnen klaren Blick über die auszuführenden Kunstwerke geben sollen; und wir wollen sie ausstatten mit der Fähigkeit, das innere Leben und Weben der Kunstwerke dem Schöpfer derselben nachzufühlen und es dem empfänglichen Hörer wieder eindrucksvoll lebendig zu machen.

Wir wollen zweitens Musiklehrer bilden, — nicht in dem landläufigen Sinne, nach welchem Jeder zum Lehren des Faches für befähigt gilt, welches er selbst einmal mehr oder weniger schlecht oder recht gelernt hat, sondern mit der Absichtsrichtung, den zukünftigen Lehrer auf diesen Beruf in geeigneter Weise vorzubereiten. Wir verlangen, daß der Zukunftslehrer das von ihm zu lehrende Fach selbst tüchtig beherrsche, daß seine fachlichen Kenntnisse lückenlos seien, daß von ihm insbesondere die Grundsätze des Lehrverfahrens gut begriffen wurden, und endlich, — und das ist besonders wichtig —, daß die ersten Lehrversuche nicht auf Kosten des Publikums führerlos

Digitized by Google

und als oft mißglückende Experimente verlaufen, sondern daß sie in der Anstalt selbst unter ratender, helfender Ueberwachung ausgeführt werden. Wir hoffen damit Lehrer zu erziehen, welche dem Pfuschertum auf diesem Gebiete den Boden abgewinnen und diesen Boden dann so bearbeiten können, daß der Sinn für edle Musik, für schöne Ausführung derselben herrschend werde, gegenüber der unglückseligen Meinung, man hätte das Recht, die Kunstwerke im Hause oder «fürs Haus» zu verhunzen.

Endlich wollen wir Komponisten bilden, oder, besser ausgedrückt, wir wollen unseren Schülern die Grundbedingungen schaffen, aus denen heraus musikalische Kunstwerke erwachsen könnten. Wir wollen ihnen die Kompositionsmittel geläufig machen und ihr Empfinden für die Unterscheidung des Edlen, Wahren, Schönen vom Seichten, Sinnlichen, Widerlichen wecken, vertiefen und verfeinern. Daß auf so vorbereitetem Boden auch dann wirklich bedeutsame Kunstwerke entstehen, dazu kann keine Musikschule der Welt helfen, das müssen wir dem Genius der Kunst überlassen.

Den Musikschulen, wie es neuerlich geschehen ist, einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie die Kompositionstechnik pflegen, daß sie Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre ihren Schülern beibringen, ist einfach thöricht. Was würden denn die ungeschulten Begabten hervorbringen? Was anderes doch nicht, als bestenfalls mangelhaft gestammelte gute Einfälle, welche dem im künstlerischen Aufnehmen höher Gebildeten Bedauern abnötigen würden, daß wieder einmal ein Demant seine Schönheiten nicht zur Geltung zu bringen vermag, weil er noch ungeschliffen ist! Was ist denn die vermeintlich graue Theorie anders, als die Vermittlung der ganzen Vorentwicklung der Kunst an den Schüler, um ihn nicht vor die Unmöglichkeit zu stellen, den Jahrhundete, ja Jahrtausende langen Gang der Kulturentwicklung aus sich selbst heraus finden zu müssen? Setzt den neugeborenen Mozart einsam auf einer Insel aus — würde sein Musikgenie ihn wohl weiter führen, als zur Erfindung der Rohrpfeife und einiger schlichten Melodien? Wer auf Kompositionstheorie schimpft, hat nie in sich ihren wahren Sinn und Kern erfahren; hat nie erkannt, daß die Harmonielehre nichts will, als den kostbaren Schatz des Harmoniestromes dem Schaffenden als fügsames Material in die Hand geben; daß die Lehre vom Kontrapunkte dem gesteigerten Kunstempfinden vorarbeiten will, welches reichen Gehalt in vielfach verzweigtem, mannigfach verschlungenem Tongewebe auszubreiten sich gedrungen fühlt; daß die Formenlehre an der Entwicklung der Formen dem jungen Komponisten zum Bewußtsein bringen will, wie jeder künstlerische Inhalt nur durch Vermittlung der aus dem Inhalt herausgestalteten Form erst zur Mitteilungsfähigkeit erwachsen kann. Natürlich lehren wir die bisher vorhandenen Harmonien, die schon angewendeten kontrapunktischen Kombinationen, die bisher verwerteten Formen. Oder sollten wir etwa den Schülern Erweiterungen beibringen, Formen erfinden zu beliebiger Verwertung? Laßt das nur Sache der selbständig Gewordenen sein, — Nichts hindert in dem was wir lehren, daß nicht einmal ein Beethoven, ein Wagner oder derjenige Zukünftige aus der Anstalt erwachse, welcher der Kunstwelt wieder eine neue Stufe aufwärts bauen wird. Ja, aufwärts muß es gehen, nicht rückwärts oder abwärts, wie jetzt von geräuschvoller Seite der Ruf ertönt. Bildet euch nicht ein, daß euch die Simplizität künstlerischer Vorzeit im Ernst gefallen würde, wenn sie wieder käme. Euer Ruf ist nur der Ausdruck der Übersättigung von der fanatisch einseitig genossenen neuen Kunstrichtung. Für den gesunden Musiker, für den, der seinen Bach neben den Klassikern, neben Wagner zu genießen verstanden hat, für den glücklich Entwickelten, der seinen eigenen Lehrgang an der Hand des musikgeschichtlichen Ganges hat vollziehen können, für den brachte die Neuzeit keine Übersättigung, der behielt, um im Bilde zu bleiben, seinen Magen so gesund, daß er auch noch einen Nachwagner vertragen würde, ohne dabei den Geschmack an Palestrina zu verlieren. Zu Bach zurückzukehren, das haben wir nicht nötig, denn wir haben ihn noch nie verlassen. Die Theorie von der gesund erhaltenden Kraft Bachs ist keine neue Entdeckung. Es seien nur, wegen ihrer Bedeutung für das Königl. Konservatorium, einige Stellen aus des Unterzeichneten «Lehrgang im Klavierunterricht» erwähnt, welcher 1882 erschienen ist: «Neben dem gesamten Entwickelungsgange hat aber von dem Augenblicke an, in dem die Technik des Schülers als ausreichend dazu erscheint, Johann Sebastian Bach herzuschreiten, als unerschöpfliche Kraft- und Gesundheitsquelle». Und: «Von der letzten Periode der Unterstufe an wird dauernd Bach zu üben sein, der ebenso die Finger unabhängig, den Geist scharf und umsichtig macht, wie er das Empfinden vertieft und den Geschmack gesund erhält.» Gefällt euch Anstürmern gegen die jetzige Kulturwelt die Kunstwelt nicht, wie sie heute ist, nun, so laßt doch Thaten sehen, welche den Fortschritt oder die Berechtigung der von euch gewollten Kulturstufe uns mit zwingender Macht zur Überzeugung bringen. Wir wollen uns den Thaten, den Werken gewiß nicht verschließen; mit bloßem Geschwätz aber hebt man nicht die Welt aus Angeln, mit bloßem Geschwätz bekämpft man nur erfolgreich den Popanz, den ihr euch selbst zurechtgestutzt habt, unter dem kecken Vorgeben, das sei die heutige Kunst, die heutige Kultur. Nun, wir hoffen, auf dem richtigen Wege zu sein, — auch damit, daß wir nicht das wahre Deutschtum darin sehen, daß wir uns vor der Eigenart anderer Völker die Ohren zuschließen, daß wir uns wehren gegen befruchtenden Einfluß von außen. Wir weisen auch nicht die Ergebnisse des beweglichen Kunstgesanges von uns, weil wir wissen, daß der technisch umfassend gebildete Sänger auch diejenigen sanglichen Aufgaben besser und ausdauernder löst, in welchen die Kehlfertigkeit nicht unmittelbar gefordert wird. Wir können uns auch nicht ganz diejenige Literatur vom Halse halten, welche, an und für sich wertlos, doch das Material liefert, an welchem nicht nur der Kunstsänger, sondern auch der von berufenen Komponisten fast ganz im Stiche gelassene Bläser sich entwickeln muß. Wir dürfen uns aber der Hoffnung hingeben, daß der gesamte übrige Unterrichtsgang, wie ihn jedem Vollschüler der Unterricht in Klavier, Theorie, Musikge-

Digitized by Google

schichte, Zusammenspiel, Chor und Orchester bietet, den Schaden wohl wieder wett machen wird, den ein Teil der eigentlichen Fachliteratur etwa anrichten könnte."

* **Liszt „Heilige Elisabeth"** kam auf der Münchener Hofbühne zur szenischen Darstellung. Denen, die an der bühnenmäßigen Aufführung des Werkes Anstoß nehmen, antwortet O. Merz in den „M. N. N."

„Als Liszt sein Oratorium «Elisabeth» schrieb (begonnen um die Mitte der fünfziger Jahre, vollendet zu Beginn der sechziger), stand er schon mitten in der Bewegung, die Wagners dramatische Kunst in der Öffentlichkeit fünfzehn bis zwanzig Jahre später hervorbrachte. Er, der Freund und Kunstgenosse Wagners, hatte den «Lohengrin» und «Tannhäuser» längst in Weimar aufgeführt, er lernte zu jener Zeit den «Ring des Nibelungen» bis zur Hälfte des «Siegfried» aus den Originalpartituren kennen, als sonst neben dem Schöpfer jenes Riesenwerkes noch kein Mensch eine Ahnung von der neuen dramatischen Welt hatte, die aus demselben erstehen sollte. Wie sehr Liszt, selbst im höchsten Sinne dramatisch veranlagt, von dem dramatischen Wesen, das ihm aus diesen Werken in sonnigster Klarheit entgegentrat, sich im Innersten ergriffen fühlte, wie tönenden Wiederhall es in seiner Brust gefunden hatte, davon geben seine Briefe aus jener Zeit Zeugnis, die in dem vor drei Jahren erschienenen berühmten Wagner-Lisztschen Briefwechsel der Öffentlichkeit übergeben worden sind. Wie konnte es nun anders sein, als daß der auf solchem Boden stehende Tondichter, wie einzelne seiner symphonischen Dichtungen schon geradezu von dramatischem Leben erfüllt sind, nun, da er sich auf das Gebiet der vokalen und instrumentalen Darstellung eines großen Erlebnisses begab, im eminentesten Sinne dramatisch geschrieben hat? War auch die zu Grunde liegende hübsche und wohlgefügte Dichtung der Elisabeth-Legende von Otto Roquette, die Liszt frei benützte, hierin weniger groß (wie sie ja — ihrer Bezeichnung entsprechend — einzig die Figur der Elisabeth selbst auszeichnet), so hat Liszt dagegen kraft seines musikalischen Genies alle in den sechs episodischen Einzelhandlungen des Lebensganges der Heiligen erscheinenden Hauptpersonen unwillkürlich aufs Natürlichste dramatisch belebt und so in der That eine dramatische Legende geschaffen, die zur Verwirklichung des in ihrer Musik mächtig zur Erscheinung gelangenden Individuell-Lebensvollen, zur szenischen Verkörperung ordentlich hindrängt!

Für jeden Einsichtigen aber ist es offenbar, daß ein so geartetes Kunstwerk einzig das Produkt einer besonders veranlagten Begabung innerhalb einer ganz bestimmten Entwicklungsperiode der Musik sein kann. Denn die seinem besonderen Inhalt homogene Ausdrucksweise und damit seine Form mußte es sich gewissermaßen erst selber schaffen. «Die Leugner des Fortschrittes, die Stabilitäts- und deshalb auch Sterilitätsprediger», heißt es in einem Bülowschen Aufsatz in solcher Beziehung, «opponiren natürlicher Weise gegen das Einschlagen neuer Bahnen und Formen, welche sie als Abwege und Unformen bezeichnen. Dem produktiven Genie allein ist es gegeben, das «e pur si muove» thatsächlich zu demonstriren. Dies hat unserer Ansicht nach Liszt bezüglich der Form seines Oratoriums unwiderleglich gethan, und wir haben in dieser Hinsicht eine Entdeckung, eine Eroberung auf geistigem Gebiete zu signalisiren ... Indem wir das Wort Form gebrauchen, gedenken wir sogleich dem etwaigen Einspruche zu begegnen, als ob wir die den Verehrern Liszts und seines reformatorischen Kunstgenossen R. Wagner fälschlich vorgeworfene Theorie, daß die Form im Kunstwerke Nebensache sei, sanktioniren wollten. Die sinnliche Erscheinung eines Kunstwerkes — das ist eben seine Form. Hat eine bestimmte Form in der Kunstgeschichte ausgedient, ist sie zur Schablone, zur leeren Hülse geworden, unfähig, neuen Ideen einen entsprechenden Körper zu verleihen, so ist eben eine Umgestaltung der Form, eine Reform notwendig geworden. Solche Reformen werden lediglich vom bahnbrechenden Genie vollbracht, und die kleineren Talente erhalten durch dieselben für eine mehr oder minder verdienstvolle Entfaltung neuen Spielraum.»

Dies sind Worte von ganz außerordentlicher Klarheit, die im Allgemeinen als beherzigenswert gelten müssen. Im Besonderen aber sind sie für die Beurteilung des Wesens der «Heiligen Elisabeth» von großer Bedeutsamkeit, da sie das durchaus Eigenartige jenes Lisztschen Kunstwerkes hervorheben. Es wäre deshalb ganz falsch, die Elisabeth-Legende bezüglich ihres dramatischen Wesens und ihres Verhältnisses zur Bühne der Gegenwart mit dem Maße des alten (Händelschen) Oratoriums messen zu wollen oder sie gar mit jener Nachahmung des letzteren, die um die Mitte unseres Jahrhunderts in die Halme schoß, zu vergleichen. Niemand wird sich deshalb je beifallen lassen, ernstlich sich etwa am «Messias» oder «Elias» durch eine Bühnenaufführung «versündigen» zu wollen. Diese sind wirkliche «Oratorien» in dem Sinne, wie ihn Wagner in «Oper und Drama» so originell bezeichnet hat, und als solche gehören sie unzweifelhaft unantastbar und für ewige Zeiten dem Gebiete des Konzertsaales an! Anders mit der «Elisabeth», die nun in den besseren Theatern ihre Wiedergeburt feiert; und wahrlich, es ist nicht vom Übel, wenn in unserer Zeit die moderne Schaubühne mit solchem Werke die Vereinigung von Kunst und Religion in ihrer besonderen Weise vollzieht.

Eine andere Frage ist es, ob die Art, wie die Inszenesetzung des Werkes erfolgt, eine glückliche zu nennen ist. Und diese darf erfreulicherweise in der Hauptsache entschieden bejaht werden. Es ist zwar nicht in Abrede zu stellen, daß die musikalische Einheitlichkeit in mancher Hinsicht etwas verwischt wird. Insonderheit wirken im ersten Teile (Bild 1 bis 3) die zum Dekorationswechsel nötigen längeren Pausen etwas beeinträchtigend auf die Stimmung der Zuhörer. Man wundert sich, daß die Theatertechnik, die doch sonst in Verwandlungen heute mitunter geradezu Wunder schafft, zu diesen einfachen Bildern, die keinerlei besondere Aktion verlangen, so komplizirte Dekorationen für erforderlich erachtet hat, deren Wechsel viel Arbeit und Zeit beansprucht. Lautenschläger wird in dieser Hinsicht gewiß noch Abhilfe zu schaffen wissen. Anderseits ist jedoch hiezu in Erwägung zu ziehen, daß auch die musikalische Konzeption des «Oratoriums» ursprünglich auf Grund einzelner Bilder entstanden und somit eine mäßige Trennung der Bilder wohl zulässig ist. Wie Cornelius von Liszt selbst vernahm, sind es die poesievollen Kompositionen Moritz v. Schwinds gewesen, die — das Leben der heiligen Elisabeth darstellend — das Innere der Wartburg zieren, welche dem genialen Musiker die Anregungen zu seinen Tongemälden gegeben haben. Solcherweise hatte Liszt von Anfang an hiefür die Wirksamkeit seiner Phantasie, die von ungemeinster Expansionsfähigkeit aber nicht von jener Wagnerschen mächtig beherrschenden Gestaltungskraft war, durch die Art der gewählten Stoffe geteilt und selbst aufs glücklichste begrenzt. Nicht eine gewaltige, logisch herauswachsende Handlung will er uns vorführen, sondern in seiner innerlichen Weise ersieht er in einzelnen Episoden eines hehren Erlebnisses den Inhalt des Wesens der Elisabeth, und erfüllt, auf einheitlicher musikalischer Grundlage, jede für sich mit dramatischem Gehalt. Wie nahe liegt demnach die Berechtigung der Wiederherstellung

Digitized by Google

der bildlichen Gestalt durch die Vereinigung der Malerei (in der szenischen Ausführung) mit der Dicht- und Tonkunst! Zumal in so stimmungsvoller Weise, wie es in der Hauptsache schließlich hier geschehen ist. Das Rosenwunder, der Abschied vom Gatten, der, von Elisabeths Frömmigkeit begeistert, sich dem Kreuzzuge anschließt, die Verstoßung von der Wartburg und das letzte Opfer an die Armen mit dem darauffolgenden Tod und Verklärung sind vier in der That selbständige Vorgänge, die uns die Heiligwerdung der Elisabeth verkörpern. Die Ankunft des Kindes auf der Wartburg und die feierliche Bestattung umrahmen das Ganze, dem in ätherischen Klängen ein symphonisches Vorspiel «Elisabeth» vorausgeht. Wie feinsinnig Liszt das Alles unbeschadet der Selbständigkeit der einzelnen Abschnitte verbunden, mit welch außerordentlich hohem Sinne und erhabener Kunst er aus wenigen Themen, die er in der Partitur selbst bezeichnet — einer kirchlichen Antiphonie, «In festo sanctae Elisabeth», dann einem alten Pilgerlied aus der Zeit der Kreuzzüge, einer Intonation des gregorianischen Gesanges (Kreuzritterchor), einem alten ungarischen Kirchenliede (Elisabeth ist die Schutzpatronin Ungarns) und einem ungarischen Volksliede usw., — das Ganze musikalisch gebildet hat, ist hier nicht weiter auszuführen."

Bildende Künste.

* Die Internationale Kunst-Ausstellung in Berlin. II. — Nochmals: diese Ausstellung bietet nicht eine durch ihre Auswahl bezeichnende Vertretung des heutigen Standes der Kunstentwicklung, sie bietet einfach eine Blumenlese aus dem Kunstschaffen der letzten Jahre. Wir haben uns also davor zu hüten, auf die Bestrebungen der Malerei, Plastik und Architektur von heute aus dem Charakter der hier ausgestellten Sammlung ohne Weiteres verallgemeinernde Schlüsse zu ziehen. Das will natürlich nicht besagen, daß wir für keine Bewegung im Kunstempfinden unserer Zeit bezeichnende Beispiele fänden.

Oft freilich wird eine solche Bewegung besser als durch Werke durch die Aufnahme gespiegelt, der Werke bei den Kunstfreunden begegnen. Wie ist der „Kunstwart" angegriffen worden, als er seiner Zeit die Meinung auszusprechen wagte und zu begründen versuchte, Ferdinand Kellers Apotheose Kaiser Wilhelms sei bei großen technischen und koloristischen Vorzügen doch unbefriedigend in Allem, was die höhere, die seelische Kunst verlange, sei ein jeder Einheitlichkeit bares Werk phantasieloſen Schwulstes! Man höre und lese, wie jetzt über das im Ehrensaal prunkende Riesenbild geurteilt wird, und man wird staunen darüber, wie schnell die Modeansichten wechseln. Oder handelt es sich wirklich um eine Geschmacksverbesserung beim Publikum? Lernt es in der That, Echtes vom Unechten, Empfundenes vom Gemachten, Persönliches vom Schablonenhaften zu unterscheiden?

Daß Böcklin in die Mode gekommen ist, spricht für diese Annahme noch nicht überzeugend. Vielleicht schafft kein zweiter der bedeutendsten unter den lebenden Malern so ungleich wie dieser, den wir neben Klinger als den gewaltigsten Maler-Visionär unter allen Germanen dieses Jahrhunderts bezeichnen dürfen. Neben Schöpfungen, die Offenbarungen sind, giebt er uns Bilder, während deren technischer Festhaltung sich die innerlich geschauten „Gesichte" verflüchtigten, so daß den Werken unter dem Pinsel die Seele entfloh. Das große Publikum aber, das nach dem Ruhme der „Kenner" geizt, bewundert unterschiedlos, was von Böcklin ist, weil es von Böcklin ist. Es erfreut sich auch an den Nachahmungen nach Böcklin, die auf dieser Ausstellung ziemlich zahlreich sind, ein Beweis dafür, daß es in ihnen wiederfindet, was es an Böcklin zu lieben sich eingeredet hat. Und doch sind all diese Nachahmungen arme Homunculi aus der Retorte, die man nur als Zeugnisse dafür bestaunen sollte, wie wenig auch allerlei Malern aufgegangen ist, was denn eigentlich Böcklin groß macht. Eine Gabe der vollen Künstlerschaft des Meisters ist diesmal das in Stimmung gesättigte, schönheitsvolle „nächtliche Fest". Zwei andere Bilder stehen nicht auf gleicher Höhe, ein viertes tritt durch seinen Charakter außerhalb der Vergleichbarkeit. Ich meine natürlich das vielbesprochene der „Susanna im Bade", an Unmittelbarkeit der Wirkung den größten „Schlager" der ganzen Ausstellung. Nur der ärgste Philister kann seiner überwältigenden Komik widerstehen, und dem Freieren wandelt sich die Heiterkeit während der Betrachtung allmählich in Bewunderung der zu sprechender Einfachheit herrlich verdichteten Charakteristik in diesen Gestalten.

Es ist nicht zu viel, was sonst noch von „Phantasiemalerei", die den Namen verdienen kann, geboten wird, aber immerhin mehr, als auf mancher früheren Ausstellung. Nach Max Klinger suchte ich vergebens — Hans Meyers Totentanz ließ so recht erkennen, wie wir durch jenen verwöhnt sind. Des sehr begabten Franz Stuck „Luzifer" nahm wohl schon dem zweiten und dritten Blicke gegenüber etwas von dem zurück, was er dem ersten Blicke versprach, versprach aber doch auch dem länger Beschauenden bei seinem ersten Auftreten in der Öffentlichkeit immer noch mehr, als Stuck nach dieser Seite seiner Thätigkeit hin bis jetzt hielt. Karl Ludwigs „Wilde Jagd" erweckt wieder den Wunsch, dem Künstler auch auf diesem Felde häufiger zu begegnen, das er seinem Schaffen neu gewonnen hat. Klinckenbergs „Meerweib" ist noch nicht ganz aus der Aktstudie heraus, entbehrt aber durchaus nicht eigenartiger düsterer Durchgeistigung. Mehrere gemalte Gespenstererscheinungen verschiedener Maler dagegen sind nüchtern wie Spirits, die sich gegen Eintrittsgeld vorstellen. Ich habe an dieser Stelle nur noch der „Nirwana" zu erwähnen, die der ganz germanisch empfindende Italiener Segantini gesandt hat. Ein durchaus persönliches Werk, wie in tiefem Traume erschaut, lange fortwirkend auf Jeden, der überhaupt über das Befremdende des ersten Eindrucks bis zur Nachbildung der wundersamen Anschauung gekommen ist, die diese bedeutende Schöpfung aus der Seele des Künstlers emporrief.

Nahe verwandt mit dem, was wir der Kürze halber als „Phantasiemalerei" bezeichneten, ist jene Malerei, die man ähnlich ungenau — es handelt sich ja auch hier um Vergleiche, die als solche keine Begriffsbestimmungen sind — aber auch ähnlich leicht verständlich die „poetisirende" Malerei nennen könnte. Sie wirkt auf das größere Publikum durch die traurige oder heitere Anekdote, die sie erzählt — das ist ihr Kennzeichen. Ob sie auf das kleinere Publikum der „Intimen" auch durch die Charakteristik ihrer Gestaltungen wirkt — das entscheidet über ihren künstlerischen Wert. Selbst ein Bild wie Weisers „Unterbrochene Trauung", unerfreulichen Angedenkens, hätte neben seinem koloristischen, neben seinem Tapeten-Wert, recht wohl noch einen höheren erlangen und das Gesuchte des Vorgangs vergessen machen können, wäre hier die Charakteristik bedeutender gewesen: erst, daß diese so traurig schwach war, machte es zur gemalten Marlittiade. Deshalb möcht ich auch nicht frischweg in die Verurteilung einstimmen, die Herings „Gefunden" da und dort erhalten hat, einfach, weil es ein „Sensationsbild" sei. Eine alte Frau, die sich über eine Mädchenleiche wirft, umgeben vom kalten Raume eines Anatomiegebäudes: das ist ein einfacher Vorgang, der unmittelbar spricht — der Maler will uns nur

Digitized by Google

sagen, was er uns sehr wohl durch seine Mittel sagen kann: warum soll er's nicht thun? Wer sehen will, wie ein Genie dergleichen Stoffe behandelt, der freilich denke an den jungen Anatomen vor der Mädchenleiche, den einmal Gabriel Max geschaffen hat. Aber Herings Bild ist immerhin bedeutender, als Anton von Werners „Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Donay bei Weißenburg", vor dem sich die Beschauer preisend stauen, weil ihnen Werner hier wieder einmal ihr patriotisches und menschliches Mitgefühl am Gegenstande der Darstellung geschickt in den Glauben umwechselt, man bewundere seine Kunst. Ähnlich verhält sich's ja auch bei Piglheins „Blind", dem wandgroßen Bilde, auf dem ein blindes Mädchen zwischen Mohnfeldern dahingeht. Das Bild wirkt nicht deshalb wenig auf die feinfühligeren Seelen, weil man einen Augenblick lang versucht sein könnte, die Blinde dafür zu beglückwünschen, daß sie nun wenigstens all das Rot nicht mehr zu sehen braucht, das ihr wahrscheinlich dereinst die Augen verdorben hat. Aber wo solche Spötterstimmungen aufsteigen können, da ist die rechte Empfindung nicht geweckt worden. Und ich kann mir nicht helfen: ich finde echte Empfindung in Piglheins Grisetten und Pierrots, aber in seiner „Blinden" finde ich sie ebensowenig wie in seinen Heiligenbildern. Die letzteren pflegen schwachen Seelenlebens zu sein, das Bild der „Blinden" ist empfindsamen Seelenlebens und berührt mich nicht viel anders, als jene sentimentalen Lieder, die in den Tingeltangeln mit den Couplets abwechseln. Ich bin weit davon entfernt, durch diese Bemerkungen den Maler selbst charakterisiren zu wollen, ich bezweifle keinen Augenblick, daß es ihm ernst und feierlich zu Mut ist, wenn er Bilder, wie die „Blinde", entwirft, ich will nur andeuten, wie verfehlte Wirkungen schließlich entstehen können, wenn „gegen den Strich" der eigentlichen Begabung gearbeitet wird. Piglhein ist unter den Malern ein Seitenstück zu jenem so häufig vertretenen Schauspielertypus des Komikers, der sich für einen Tragöden hält. Seine Begabung als Landschaftsmaler ist eine Sache für sich. A.

* Gelegentlich der beiden diesjährigen **Pariser Jahresausstellungen** schreibt Perfall in der „Köln. Z." u. A. das Folgende:

„Die ganze Strömung von Kunst und Literatur in Frankreich wendet sich von den niedern Ständen, die man so lange als die einzig bedeutenden betrachtet hat, und damit von der sozialen Frage ab, man denkt wieder daran, sich in den höhern Ständen und ihren Empfindungen und Gedankenkreisen umzusehen. Es zeigt sich eben doch, daß dort die Mannigfaltigkeit der Lebensverhältnisse größer und der Gehalt der Ideenverbindungen feiner ist, daß man bei der lang andauernden Behandlung der Massentypen einförmig werden, sich wiederholen mußte. Es ergeben sich bei dieser Wendung nun sehr verschiedene Wege; auch die Anschauungsweise, die bei der naturalistischen Behandlung der untern Stände durchweg pessimistisch war und sein mußte, wird mannigfaltiger. Es sind deutliche Anzeichen vorhanden, daß der lange verschwundene Humor wieder sein Recht bekommt. Freilich ist auch nicht zu verschweigen, daß in Paris zunächst diese Reaktion des Humors arg ausgelassene Formen annimmt, von einem erschreckenden Zynismus begleitet ist. Wer ein bißchen die Augen aufmacht, sieht deutlich diese augenblicklich Paris beherrschende Neigung einer erhöhten Ausgelassenheit in bizarren Formen, die sich an der jahrelangen Herrschaft des Naturalismus und seiner Verkündigung einer allgemeinen Verrohung rächen will. Man will wieder pikant, witzig werden, lachen, jene Tollheiten modisch machen, die als »Gauloiserie« der leichtsinnige Franzose nicht entbehren will. Die allermodernste Redensart vom Stil des »Jahrhundertendes« ist der Sammelausdruck für alles im Leben und in der Kunst, worin sich dieser bizarr-schlüpfrige Pariser Humor offenbart. Dieselbe Bezeichnung wird freilich von andern Leuten in einer sehr ernsten Bedeutung gebraucht. Diese träumen von einem Geschlecht, das an Entnervung und Ueberreizung durch die greisenhaft gewordene Kultur zu Grunde geht, und von der Erlösung des kommenden Geschlechtes durch einen neuen mystischen Glauben, bald mehr die pessimistische, bald die visionär in die Zukunft schauende Seite mehr hervorhebend. Von Sozialismus, Klassengegensätzen, Revolutionen ist bei alldem keine Rede, sondern nur von einem Menschheitsbegriff in Verbindung mit übersinnlich-phantastischen Beziehungen. Neben mittelalterlicher Mystik findet man dabei Hinneigungen zu altastatischen Begriffen und Phantasieformen."

„Ein Franzose und nicht minder ein in Pariser Kunstverhältnisse ganz eingelebter Deutscher wird, will er sich nicht um den Ruf eines auf der Höhe stehenden Kenners bringen, sofort sagen: «Natürlich ist die Marsfeld-Ausstellung die bedeutendere! Der alte Salon ist Schund!» Für uns, die wir nur aus deutschen Gesichtspunkten urteilen, hat der Mann recht und unrecht zugleich. Der diesjährige alte Salon ist in seinem Gesamtgepräge weit besser als der vorjährige, und die diesjährige Marsfeld-Ausstellung feiert daher nicht jenen unbedingten Sieg wie im vorigen Jahre. Wohl aber hat die letztere darin ihre Bedeutung, daß sie den linken Flügel der Pariser Kunst fast vollzählig in sich vereinigt hat und zwar unter der Bedingung einer sehr strengen Kritik, welche alle Unzulänglichkeiten, die nur hinter revolutionärer Gebärde das mangelnde Können verbergen, ausschließt. Man sieht auf dem Marsfeld höchst absonderliche, aber keine schlechten Bilder. Wer das Bestreben hat, sei es nun aus Leidenschaft für das Modernste vom Modernen, sei es aus ernstern Gründen der Beobachtung moderner Geistesentwicklung die neuesten Wendungen der französischen Kunst kennen zu lernen, muß die Marsfeld-Ausstellung studiren, und er trägt reichen Gedankengewinn davon. Wer aber von der Absicht ausgeht, sich nur an schönen Bildern zu freuen, unbekümmert um Theorien und Zukunftsfragen im Gemüte zu genießen, was aus des Künstlers Werk zu ihm redet, der wird, was wenigstens das deutsche Publikum und seine Empfindungsweise angeht, unbedingt und sonder Zweifel sich lieber im alten Salon als auf dem Marsfeld aufhalten. Wenn wir von einigen Werken absehen , ist es gar nicht zu leugnen, daß die Marsfeld-Ausstellung der Gemütseindrücke so viel wie gar keine bietet. Man begegnet vorwiegend dem Verstandesreiz einer Überraschung, einer Verwunderung über die größere oder geringere Kühnheit und Gewandtheit, mit welcher schwierige Aufgaben der Übersetzung der Natur in die Malerei gelöst sind. Die Maler selber und der Kreis intimer Kenner nebst denjenigen vielen, welche solche Vertrautheit zu heucheln den Ehrgeiz haben, sind bekanntlich immer geneigt, in den Feinheiten, Manieren und Listen der Technik den Schwerpunkt der künstlerischen Anregung zu suchen. Es ist ja auch richtig und muß gegenüber den Neigungen der oberflächlichen Masse der Beschauer betont werden, daß das, was man in weiten Kreisen unter Technik zu verstehen pflegt, die Darstellungsweise, die größere oder geringere Richtigkeit und Wahrheit, Tiefe und Feinheit in der Wiedergabe der äußern Natur, das Lebenselement, die Voraussetzung der Berechtigung aller und jeder Kunst ist. In diesem Sinne ist, gegen die Meinung gewisser Aesthetiker, welche in der Kunst nur eine Gedankenillustration sehen wollen, in der vollendeten Wiedergabe irgend eines Stückes der Erscheinungswelt schon der Begriff des Kunstwerkes

Digitized by Google

gegeben, denn die Malerei ist in erster Linie eben Wiedergabe der sichtbaren Dinge durch Farbe auf einer Fläche, und der Künstler ist vor allem ein Mann von besonders geschulter Fähigkeit der Beobachtung von Farbe und Form. Seine Kunst besteht darin, in erster Linie Farbe und Form bis in die feinsten Wendungen beobachten und dann die richtigen Mittel finden zu können, wie die Beobachtung auf die Fläche zu übersetzen sei. Nach einer andern Methode, aber mit demselben Eifer, mit derselben Schärfe wie der Naturforscher beobachtet der Künstler. Solche Beobachtung schließt eine Summe von Gehirnarbeit in sich. Wie der Naturforscher aus dem Beobachteten seine wissenschaftlichen Schlüsse zieht, so schließt der Maler auf die Art und Weise, welche Mittel nötig sind, um dieser Beobachtung auf einer Fläche den Schein des Körperlichen und des Wahrhaftigen zu geben. Wir sehen nun gerade auf dem Marsfelde in deutlicher und interessanter Weise, wie die modernsten Kunstrichtungen nach einer gesteigerten Naturwahrheit streben, indem sie alle Kraft einsetzen, um den schwierigsten Elementen der Erscheinungswelt, Luft, Licht und Bewegung, bis zur äußersten Wirklichkeitsnachahmung beizukommen. Wir können dabei im allgemeinen zwei Strömungen unterscheiden, eine koloristische und eine charakteristische. Die erstere befaßt sich vorzugsweise mit den Lichtwirkungen unter den mannigfachsten Bedingungen, sowohl im Bildnis wie in der freien Studie.

Da ist La Touche, der uns eine dekolletirte Dame im gelben Ballkleide vor einer Lampe sitzend zeigt und nun alle Wendungen der Lichtwirkung, die heißen, grell aufzuckenden Lichter, die samtweichen Schlagschatten wiedergiebt; auf einem malt er eine humoristisch angehauchte Kinderstube mit Lichtbildungen schwierigster Art auf Weiß, auf einem dritten läßt er Licht durch einen gelben Vorhang fallen und giebt die Spiegelungen der glattpolirten Möbel wieder usw. Noch viel waghalsiger ist Dannat, der uns einen seine Zigarrette anzündenden spanischen Landmann und eine spanische Frauengruppe bei Kerzenlicht zeigt, beide mit rosiger Lichthelle und dunkelblauem, flach gezogenem Schatten. Duez malt seine Bildnisse flach in schattenlosen Lokaltönen und stellt u. a. eine Dame mit grauem Pelzmantel und rosafarbenem Kleid in dunkelgrünes Buschwerk, in welchem rosafarbene Lampions brennen. Der Hauptlichtkünstler Besnard ist diesmal verhältnismäßig zahmer. Er zeigt in buntschwimmenden Tönen das Doppelbildnis einer Dame, die ihrem Gatten Klavier vorspielt, dann zwei hellgrün gekleidete Damen mit blaßroten Rosen vor sich und eine tiefblaue Landschaft hinter sich, endlich ein Weib, das nur als Silhouette durch eine Abendlandschaft mit gelber Luft und violettem Gewölk hindurchgeht. Perrandeau schildert eine Reihe ganz weißgekleideter Mädchen, in einer Kirche mit weißer Wand knieend, als einzige stärkere Farbenakkorde finden sich die goldenen Leuchter und Kirchengefäße, ihre bunte Tonbildung findet in dem blaßen Fleischton der Gesichter eine Verbindung zu dem Weiß in Weiß der Mädchenkleider und des Hintergrundes. Ganz verwegen in bunt schillernden Tönen mit jede Plastik zurückdrängender gemischter Manier, nur als eine Summe von Farbenklängen, behandelt Picard seine Bildnisse und Studienköpfe. Point behandelt in drei Bildern sehr reizend das schon seit drei Jahren viel geübte Motiv von hellem Grün, Sonnenlicht und dem Reflexspiel beider Töne einmal auf nacktem Fleischton, einmal auf einem weißen Kleide. Bezeichnend ist Rosset Grangers Bild eines gegen tiefblauen Hintergrund gestellten nackten Mädchens mit einem brennenden roten Lampion in der Hand. Hier zeigt sich die Schattenseite der herrschenden Strömungen. Man ist den Naturalismus los geworden, man hält es nicht mehr für genial, durch das ausgesucht Häßliche den Beschauer zu verblüffen, man ist völlig tendenzlos geworden, aber man beschränkt sich auch ausschließlich, ohne irgendwie für ein tieferes Gemütsinteresse des Beschauers zu sorgen, auf interessante Versuche, gewissen Naturerscheinungen beizukommen. Was soll uns ein nacktes Mädchen mit einem roten Lampion in der Hand bedeuten? Weder dem Gemüt noch der Phantasie sagt es etwas — es ist eben ein optisch-koloristischer Versuch. Ähnlich ist es auch mit den erwähnten andern Bildern. Aber trotz meiner obigen Ausführungen bin ich der Ansicht, daß die Kunst sich nicht auf die Naturnachbildung als solche beschränken darf, wenn sie jene sichere Stufe erreichen will, von welcher aus ihr eine Kulturwirkung auf weitere Kreise möglich sein soll. Eine Kunst, die nur für Kenner Verstandesreize bietet, wird schließlich nur ein feinerer Sport, aber nie ein weittragendes Kulturmittel von großer Kraft für die nationale Gesittung. Wenn ich aber auch somit in allen diesen kühnen und für den Kunstkenner sonder Zweifel interessanten Versuchen ebensowenig das Ziel der modernen Kunst erreicht sehen kann, wie seinerzeit im Naturalismus, den man ja bekanntlich als die höchste Stufe des Modernismus, als die einzig wahre Kunst, angepriesen hat, so erkenne ich in diesen neuen Strömungen doch einen wichtigen Fortschritt. Es ist mir nicht nur außerordentlich kostbar, daß man die Tendenzmalerei, die Mischung von Rohheit und Sentimentalität, wie sie im Naturalismus liegt, überwunden hat, sondern man hat auch die Freilichttechnik zu Folgerungen gebracht, welche ein weit breiteres Feld der Naturbeobachtungen in sich schließen, der Kunst, die auch technisch wie inhaltlich einseitig zu werden droht, eine Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen verliehen, wie sie bisher noch nicht bekannt war. Die Beobachtung der Bildnismalerei und der Landschaft bestätigt diese Auffassung.

In der Bildnismalerei wird zwar der Preis dem Engländer Whistler und dem Belgier Steven für ihre Damenbildnisse zuerteilt, aber die Art dieser Herren ist bekannt, und mir gewähren daher, unbeschadet des Wertes ihrer Leistungen, andere Werke ein größeres grundsätzliches Interesse. Da sind Boldini und der ihm untergeordnete aber verwandte Blanche die Meister, welche die Farbe ganz in den Hintergrund drängen, nur schwarzgrau malen, sodaß namentlich Boldinis Damen aussehen, als seien sie in die Kohlen gefallen. Sie streben nach dem Ausdrucke der natürlichsten Stellung und der zwanglosesten Miene, geraten dabei dicht an die Verzerrung, weil sie eben vorübergehende, Sekunden dauernde Erscheinungen festhalten, aber es sitzt in ihren Bildern denn doch eine Unmittelbarkeit, eine Kunst der Individualisirung, daß man diese dargestellten Menschen leibhaftig vor sich zu sehen glaubt, wie sie sich in ihrer täglichen und besondern Weise geben. Von unserm Sofabilde mit der Staatsmiene sind diese Werke durch eine Riesenkluft getrennt. Da ist auch Casas zu nennen mit dem Bildnisse eines französischen Literaten auf der winterlichen Straße, so echt, wie man nur diese Typen auf den Boulevards sehen kann. In anderer Manier, mehr in die Farbe gehend, brutal im Vortrag, kühn im Licht, voll Leben aber im Gesichtsausdruck arbeitet Zorn in seinen Bildnissen. Von Matheys Bildnissen ist namentlich das Porträt des Malers Renouard zu nennen. Lichtumflossen, daß der in die Luft ziehende Rauch der Zigarette bläulich glänzt und die kahle Stirn einen leuchtenden Spiegel zeigt, blickt uns voll künstlerischen Humors behaglich lächelnd der Maler entgegen, wie ein lustiger Freund, der eben einen guten Witz gemacht hat. Roll tritt zwar nicht so herausfordernd auffällig, wie man es von ihm gewohnt ist, auf, aber seine Brustbilder der sich heiter anlachenden Ehegatten und des knabenhaften Sohnes, der seine Mutter auf

Digitized by Google

die Wange küßt, die beiden jungen, unschuldvoll lustig dreinschauenden Mädchen im Garten, die rosig wie ein Rubens leuchtende, wunderbare Nacktstudie zweier Rückenfiguren auf grüner Wiese zeigen nach wie vor den Meister, der, derb, dreist in seiner Vortragsweise, unübertroffen ist in der hellen und zugleich heiß leuchtenden Farbe, im Ausdruck strotzender Lebensfülle und quellender Kraft. Courtens mit seinen schattenlos, wie ausgeschnitten vom Hintergrunde sich erhebenden, scharf gezeichneten Bildnisse und Carrières sonderbare, hinter Nebelschleiern durchschimmernde traumhafte Bildnisse und Gruppen sind von mir schon voriges Jahr in ihrer Eigenart erklärt worden.

Was nun die Landschaft angeht, so haben wir den in Paris völlig eingelebten Österreicher Jettel, sowie Damoye und Durst als solche höchst feinsinnige Stimmungsmaler zu betrachten, die noch auf eine gewisse Körperlichkeit, Gegenständlichkeit ihrer Motive achten, während die Hauptströmung dahin geht, alle Gegenständlichkeit entweder ganz in Farbenstimmung mit lockerm Vortrag aufzulösen oder in weiten Perspektiven nur als kleine Fleckchen in einer aus den feinsten Abstufungen einer Luft- oder Lichtstimmung gebildeten Variation weniger Töne erscheinen zu lassen. Dumoulin mit seinen Nachtlandschaften, die mit tiefblauen Schatten und hellblauen Lichtern arbeiten, giebt landschaftliche Gegenstücke zu den Figurenbildern von La Touche. Montenard schildert Südfrankreich in den erwähnten weiten, das Körperhafte nur als Fleckchen wiedergebenden Perspektiven mit rosenfarbenen, azurblauen und weißen Tinten. Le Camus, Aublet, Costeau u. a. haben die ältere, derbere Freilichtrichtung zu einer so sensitiven Auffassung der Luft- und Lichtwirkungen gesteigert, daß der durchschnittliche Naturfreund ihnen in ihren spitzfindigen Feinheiten kleiner Abstufungen von Grau und Grün kaum mehr zu folgen vermag und bei ihnen die Landschaftsmalerei sich völlig in ein virtuoses Spiel zartester Farbenabtönungen verliert. Es liegt in dieser Art eine außerordentlich wertvolle Verfeinerung der landschaftlichen Beobachtung, die aber doch augenblicklich allzu einseitig ist. Ich möchte an die großen technischen Werte, die in der augenblicklichen Wendung der französischen und wohl in kürzester Zeit der europäischen Kunst sich entwickeln, in dem Sinne eine freudige, große und sogar sehr große Zukunftshoffnung knüpfen, daß ich sage, wenn die Figurenmalerei mehr Seele, die Landschaftsmalerei mehr Körper gewinnt, wenn man in beiden Zweigen sich nicht damit begnügt, die äußere Naturerscheinung bis in ihre letzten Feinheiten, bis in ihre flüchtigsten Augenblickswirkungen zu verfolgen, sondern der kunstgenießenden Menschheit, für die ja doch der Künstler arbeitet, einen reichern Inhalt auf das Gemüt wirkender Lebens- und Naturerscheinungen giebt, dann haben wir eine neue Kunst, die nicht, wie es die Naturalisten meinten, von der Vergangenheit dauernden Abschied nimmt, sondern zum guten Teil auf den uralten Grundsätzen künstlerischer Wirkung beruht, daneben aber auch Dinge sagt, die man früher aus Mangel an technischem Können nicht sagen konnte, und damit eine außerordentliche Bereicherung der künstlerischen Eindrücke bietet. Einstweilen freuen wir uns dessen, daß eben die Kunstrichtung, die mit der größten Dreistigkeit sich als diejenige aufwarf, die allein das Recht habe, am Ende des Jahrhunderts zu herrschen, noch vor dem Ende desselben der Vergessenheit entgegensiecht. Darin liegt nicht bloß eine künstlerische, sondern eine für die moderne Kultur bedeutungsvolle Thatsache, deren Wirkung auf das gesamte Denken der gebildeten Welt von höchster Bedeutung ist. Es spiegelt sich darin, wie das Ende des Pessimismus und Materialismus, so vor allem auch die Reaktion gegen den Herdengedanken. Das Wetter der Zeit machen nicht Parteien und Parlamente, sondern die in den Seelen sich entwickelnden Stimmungen und Anschauungen, und diese treten vielfach in der Kunst zu Tage; freilich nur da, wo die Kunst ein allgemein anerkanntes, für den Begriff «Bildung» ausschlaggebendes Element der Gesittung ist; dort natürlich nicht, wo sie verdammt ist, Handwerk zu sein nach vom klügelnden Verstande der Schulweisheit vorgeschriebener Schablone, wo der Künstler nur als feinerer Spaßmacher oder, wenn es hoch kommt, als Lakei der Gelehrsamkeit gilt."

Aus der Bücherei.

Nordische Fahrten. Skizzen und Studien von Alexander Baumgartner S. J. Zwei Bände: „Island und die Faröer" und „Durch Skandinavien nach St. Petersburg". Freiburg i. B., Herdersche Buchhandlung. — Es ist lehrreich, sich mit einem geistvollen Gesinnungsgenossen, es ist noch anregender für den Denkenden, sich mit einem hochgebildeten und gedankenreichen Gegner der eigenen Gesinnung zu unterhalten: deswegen vor Allem empfehlen wir Baumgartners Buch auch unsern Lesern. Der Verfasser, der der Gesellschaft Jesu angehört und in der deutschen „Zentrums-Literatur" längst eine geachtete Stellung einnimmt, wird insbesondere denen, die ihre Sommerreise nach dem Norden führt und die außer mit dem Leibe auch mit dem Kopfe reisen wollen, ein sehr nützlicher nicht Führer, aber doch Begleiter sein. Fast auf jeder Seite tritt die Weltanschauung Baumgartners charakteristisch hervor, sie beseelt ihm alle Bilder des Natur- wie des Menschenlebens, sie bestimmt die Erinnerungen, die ihm aus der Vergangenheit aufsteigen, sie bestimmt ihm die Fernblicke seines Denkens über die Zukunft. Und das ist das Interessante auch für „uns Andere", daß sie dadurch Mancherlei vor unser Bewußtsein stellt, was wir nicht gewohnt waren, zu beachten. Dieses Mancherlei so zu deuten, wie es dem Verfasser erscheint, dazu freilich zwingt er uns doch nicht — haben wir selber bisher Manches etwas „einseitig" angesehen, so wird uns doch wohl mit Recht auch recht Vieles von Baumgartners Betrachtungen als einseitig angesehen erscheinen. Ich weise nur auf die Stellen hin, welche die moderne nordische Dichtung betreffen, — hier fehlen dem Verfasser offenbar mit den inneren Beziehungen zu den Arbeiten der skandinavischen Jüngeren auch die Kenntnisse über das, was sie eigentlich erstreben. Desto lehrreicher ist für den gebildeten Leser, was ihm über die Dichter der Vergangenheit und über die ältere Entwickelungsperiode von Dichtern der Gegenwart mitgeteilt und durch zum Teil vorzügliche Übersetzungen auch wohl vorgeführt wird. Wir empfehlen die beiden reich und trefflich illustrirten Bände als so gehaltreiche Gaben, wie sie leider recht selten sind auf dem Gebiete der Reiseliteratur, die meist, um viele Leser zu haben, recht oberflächliche Leser voraussetzt.

LE SALON CARRÉ au musée du Louvre. Par F.-A. Gruyer, membre de l'institut. Ouvrage illustré de quarante héliogravures exécutées d'après les tableaux originaux par Braun, (50 fr., Paris, Firmin-Didot et Cie.) — Ein Werk, das für die Leser des „Kunstwarts" von so ungewöhnlichem Interesse sein dürfte, daß es die Ausnahme von dem Gebrauche rechtfertigt, nur in deutscher Sprache erschienene Werke an dieser Stelle anzuzeigen. Anatole Gruyer, der frühere Konservator des Louvre-Museums, der auch durch seine Arbeiten über Rafael und die italienische Renaissance seine Berechtigung längst nachgewiesen hat, ein Werk wie das hier vollendete zu unternehmen, giebt uns darin eine „Reise um den Salon carré", diese Haupt-Schatzkammer im großen Kunst-Schatzhause des Louvre. Zu jedem der hier vereinigten Meisterwerke ist ein kleiner Aufsatz geschrieben, der wissenschaftliche Gediegenheit allgemeinverständlich zur Wirkung bringt und in außerordentlich geschickter Weise all jene Angaben in die Besprechung verflicht, die geeignet sind, ein nützliches Verständnis des gerade behandelten Bildes im Laien zu fördern. Vierzig Heliogravüren von Ad. Braun & Cie. in Paris und Dornach führen die Gemälde dann auch vor das äußere Auge. Es wurde wohl schon früher einmal in diesen Blättern Verwunderung darüber ausgesprochen, daß man bei uns in Deutsch-

Digitized by Google

land, wo die Braunschen Kohlephotographien ja überall beliebt sind (nicht nur bei den Kunstforschern, die ihrer ja gar nicht entbehren können, sondern auch bei den Kunstfreunden, die allein zum beschaulichen Genusse sich Blätter in ihre Mappen legen), die Braunschen Heliogravüren so wenig kennt. Ich denke, die Bilder des vorliegenden Werkes sollten dieses Verhältnis bessern. Sie sind weich oder kräftig, je nach dem Charakter des Originals, leuchtend, daß sie dann und wann an Radirungen erinnern, deutlich bis in die Einzelheiten ohne Schädigung der Gesamtwirkung, kurz, so vorzüglich, daß sie ebensowenig von anderen Helicgravüren übertroffen werden dürften, wie die Braunschen Photographien von andern Photographien. Die Wichtigkeit des salon carré mit seinen Schöpfungen der Leonardo, Murillo, Velasquez, Correggio, Tizian, Veronese, Rafael, Holbein, Rubens, Rembrandt, Ruisdael usw. ist für jeden Gebildeten so groß, der Preis des vorliegenden Werkes verhältnismäßig so gering, daß es wohl verdient, sich auch diesseits des Rheines einzubürgern: man sollte seine Erwerbung, will man sie nicht sogleich bewirken, im Auge behalten als die eines kleinen Hausschatzes von bleibendem Wert. ♂

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Allgemeineres. (Momentaufnahmen und Kunst) Panizza, Mod. Blätter 9.

Dichtung. (Das Weib i. d. Literatur) Hansson, Mag 25. — (Das Milieu) Carriere, Gwart 22. — (E. u. Ch. Schimmelmann i. i. Verhältnis zu Schiller) Bobé, Nat. 37. — (Aufgabe d. Faust-Philologie) E. Schmidt, Allg. Z., B. 119. — („Literar. Prügelknaben") R. W. Meyer, ebd. 118. — (Wagners Lohengrin-Dichtung u. ihre Quellen) Muncker, ebd. 123. — (Heine u. Börne in ihrem Verhältnis z. Goethe) Dtsch. Vlksbl. 882. — (H. Seidel) † Salomon, Ill. Z. 2504. — (Raimund) Mauthner, Mag. 24. — (Greif) † M. Stadt. Z. 144. — (Juvenal) Hübner, Dtsch Rsch., Juni. — (Tolstoj u. d. mod. Kultur) Grottewitz, Mag. 24. — (Psychologie u. Naturalismus in Frankreich) Rells, Nat. 54. — (Die „Alten" u. d. „Jungen") Menkes, N. p. Bl. 11. — (Der Schillerpreis) Uhrberg, D. Dichterheim 19.

Theater. (Das serbische Theater) Schmitter, Allg. Z., B. 115. — (D. Naturalismus u. d. Theater) Brahm, Westerm. Mh. 418.

Musik. (Die Oper) Hartmann, Dresdn. Z. 145. — (Der heutige Zustand d. Kirchenmusik) Mus. Rschau 17. — (D. Bearbeitung altd. Volkslieder) Plüddemann, Sängerh. 24. — (Emma Baumann) † Vogel, N. M.-Z. 11. — (Karl Mayer) † Palm, ebd. 12. — (P. Mailhac) † Adlersfeld, Univ. 23. — (Cavalleria rusticana) † Koppel-Ellfeld, Univ. 22. — („Der Nibelungen Ende") L. Hartmann, Dresd. Z.

Verkehr.

R. K. in D. Hören Sie, was über die Ausstellungskataloge z. B. die „Papierzeitung" schreibt: „Kunstausstellungen werden in der Regel veranstaltet zur Hebung der Kunst, und um den Künstlern Gelegenheit zu geben, ihre Erzeugnisse dem Publikum vorzuführen und sie zu verkaufen. Dieser Zweck wird am besten erreicht, wenn man den Besuchern das Verständnis der Kunstwerke nach Möglichkeit erleichtert. In den Museen sind die Kunstgegenstände meist mit Inschriften versehen, die den Namen des Künstlers angeben und den dargestellten Gegenstand erläutern. Wer noch genauere Auskunft wünscht, kann sie im Kataloge finden. Bei vielen Ausstellungen und auch bei der vor kurzen eröffneten Internationalen Kunstausstellung in Berlin ist es unterlassen worden, die Kunstwerke mit Inschriften zu versehen. Jeder Gegenstand trägt eine Nummer, und wer etwas darüber wissen will, muß einen Katalog kaufen, ihn mit herumtragen und darin nachblättern. Diesen Katalogen wird ein großer Ballast von Geschäftsanzeigen angefügt, die dessen ohnehin erhebliches Gewicht noch vermehren. Auch der diesjährige Katalog der Internationalen Kunstausstellung ist davon nicht frei und wiegt mit eingeschalteten Abbildungen genau 1½ Pfund. Um die Ausstellung mit Verständnis zu besichtigen, muß man den erwähnten Katalog für 2 Mk. oder einen nicht illustrirten für 1 Mk. kaufen und fortwährend nachblättern. Jeder, der dieses Vergnügen genossen hat, weiß, wie anstrengend das Besichtigen der Gemälde ist, wenn man dazwischen im Kataloge nachschlagen und lesen muß. Die Anstrengung, welche jede solche Besichtigung mit sich bringt, wird dadurch mehr als verdoppelt. Außerdem berührt die mittelbare Besteuerung durch den erzwungenen Kauf des Kataloges nicht sehr angenehm. Das schlimmste aber ist, daß die Kataloge bei Eröffnung der Ausstellung selten fertig und richtig sein können, weil immer noch neue Kunstwerke nachkommen. In der diesjährigen Internationalen Ausstellung waren tagelang gar keine Kataloge zu haben, und die Besucher blieben infolgedessen in Unkenntnis über die Erzeuger und die Bedeutung derjenigen Bilder, denen keine Inschriften beigegeben waren. Außerdem wird aber vielfach über die Fehler und Unrichtigkeiten des Druckwerkes geklagt, und da immer noch neue Säle ausgestattet werden, so sind die Besucher gezwungen, wieder neue Kataloge oder Nachträge zum alten zu kaufen und dieses erhöhte Gewicht mit herumzutragen. Der Gewinn, der durch den Verkauf der Kataloge erzielt wird, steht in keinem Verhältnisse zu der dadurch hervorgerufenen Belästigung, die in letzter Linie den Künstlern selbst am meisten schadet. Jeder Besucher würde gern 10 Pf. Eintrittsgeld mehr bezahlen, wenn er die Bilder besichtigen könnte, ohne dabei die lästige Nachschlagearbeit zu verrichten. Es giebt kaum ein wirksameres Mittel, um dem Publikum den Besuch von Ausstellungen zu verleiden, als die mittelbare Besteuerung, welcher man nach Zahlung des Eintrittsgeldes durch die Kataloganschaffung noch unterworfen wird. Es ist hoch anzuerkennen, daß man in der Internationalen Ausstellung nicht wie früher gezwungen ist, Schirm oder Stock abzugeben und dafür 10 oder 20 Pf. zu entrichten; die Leitung hätte aber noch einen Schritt weiter gehen und durch deutliche Inschriften dafür sorgen sollen, daß man sich ohne Katalog dem Schaugenusse hingeben kann. Wer sich eingehender über die Kunstwerke unterrichten will, würde auch dann einen Katalog kaufen, besonders wenn derselbe noch weitere, z. B. kunstgeschichtliche und den Gegenstand erläuternde Angaben brächte und überhaupt das dafür verlangte Geld wert wäre. Vor allem liegt es aber im Interesse der Aussteller und des Verkaufes ihrer Kunstwerke, daß die Besucher jedenfalls erfahren, wer die Urheber sind, und was sie vorführen. Die Künstler selbst sollten daher auf Abschaffung des Katalogzwangs und auf Anbringung deutlicher Schildchen dringen." Unserer Meinung nach ist das hier und da einseitig, aber in der Hauptsache wenigstens doch richtig.

A. F. in G. Über den nun „beigelegten" Streit zwischen Bühnen-Genossenschaft und Bühnen-Verein wird Generaldirektor Köberle wohl nochmals im „Kunstwart" sprechen.

L. H. in B. Wir sehen keine Veranlassung, dieser neuesten Rüpelgeschichte ausführlicher zu gedenken. „Es ist kein Zufall, daß sich auch auf dem Gebiete der modernen Kunst und des modernen Geistes ein Skandal an den andern reiht. Die Zersetzung, die Korruption hat sich dort so lange ungestraft eingefressen, daß nun ihre Defizits erscheinen. »Bildung und Besitz« haben sich mit protzenhaftem Hochmut, jobbernder Gewinnsucht und liberalen Scheinphrasen auf einen wurmstichigen Thron gesetzt, der nun zusammenbricht, und der ganze Moder, der einen solchen Zusammenbruch begleitet, steigt auf. Was eine dreiste Halbbildung war, nannte sich Bildung und echte oder gar unfehlbare Wissenschaft; was ein geistiges Streber- und Jobbertum war, stolzirte im Mantel des Fortschrittes, der Aufklärung, der Zivilisation, und schließlich lief alles darauf hinaus, wie die wirtschaftlichen, so auch die geistigen Interessen der Nation für schnöde Gewinnsucht auszubeuten." So schrieb ein hochkonservatives Blatt, der „Reichsbote", gelegentlich jenes Theaterskandals — wir können nicht leugnen, daß wir über die Verhältnisse, die dabei in Frage kommen, ungefähr ebenso denken.

* **Druckfehlerberichtigung.** In dem Nachruf für Anton Springer in der letzten Nummer ist statt anbetende: ausbeutende Popularisirung der Wissenschaft zu lesen.

Inhalt: **Das dritte Drama,** von Albert Dresdner. **Rundschau.** Dichtung. Erzählende Dichtungen. IX. Theater. Dramatische Literatur. V. Drama und Publikum. (Schluß). Musik. Die Aufgabe der Konservatorien. Liszts „Heilige Elisabeth", szenisch dargestellt. Bildende Künste. Die internationale Kunstausstellung in Berlin. II. Von den Pariser Jahresausstellungen. **Aus der Bücherei. Zeitungsschau. Verkehr.**

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M. 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Die parteilose Berliner Tageszeitung

Deutsche Warte

kostet bei allen Postämtern vierteljährlich 1 Mark

Lesenswert und empfehlenswert ist das neue Buch:

Betrachtungen über Baukunst.

Zum Verständnis moderner Architektur-Fragen.

Von **Hans Schliepmann.**

110 S. i. gr. 8, gute Ausstattung, Preis geh. 2 M., gebd. 2 M. 50 Pf.

Vergl. Besprechung im 17. Hefte des „Kunstwarts“.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, sowie durch die Verlagshandlung A. Seydel in Berlin W., Mohrenstraße 9.

Prospekt wird kostenfrei versandt.

Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 21.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

PHOTO-

graphische Apparate u. sämtl. Zubehör liefert u. Gewährleistung für gutes u. leistungsfähiges Fabrikat

Ludw. Schaller, Stuttgart,
No. 14 Marienstrasse No. 14.
Hauptpreisl. m. ü. 100 Abbildungen und Anleitung z. Photographiren steht g. Einsendg. v. 60 Pf. zu Diensten.

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankolieferg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder
fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

Kunstliteratur
sowie
Vorlagenwerke
für alle Zweige des Kunstgewerbes, namentlich für Malerei, Dekoration usw., liefert von seinem großen Lager schnell die
Polytechnische Buchhandlung A. Seydel
in Berlin W., Mohrenstr. 9.
Neuer Kunstkatalog gratis!

Für Familien und Lesezirkel, Bibliotheken, Hotels, Cafés und Restaurationen.

Illustrirte Zeitung

Probe-Nummern gratis und franco.

Abonnements-Preis vierteljährlich 7 Mark. — Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten.

Expedition der Illustrirten Zeitung in Leipzig.

A. EHRHARDT ANSTALT
XYLOGRAPH HALLE A/S
Clichés
Proben gratis

Jede Dame ist
im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6, M. 10, M. 15, M. 40.
Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M 25 u. M 30.
Gustav Fritzsche, Leipz'g,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Aetherische Harz-Oel-Farben

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

REINE
CUBA-CIGARREN
betreffend.
Marke: Ultra mar 1888
Panetelas,
die aus **Westindien (Matanzas) aus 1888er Ernte** stammen, werden in Original-Kästchen mit **45 Stück Inhalt** zum Preise von **2 M. 97 Pf.** (1000 = 66 M.) franko gegen franko **abgegeben.** Partien verzollt franko und frei Verpackungskosten mit 66 M. pro 1000 Stück, unverzollt ab Hamburg 1000 Stück mit 14 Dollars berechnet nach Massgabe des jeweiligen Berliner Kurses. —
Den Verschleiss vermittelt Bergdirektor A. Ziegenspeck, **Altenburg i. S.**

Pro Band **50** Pfennig. **Geheftet.**

Engelhorns Allgemeine
ROMANBIBLIOTHEK
Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.
Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.
Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.
Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. **Gebunden.**

Digitized by Google

Urteile über die Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

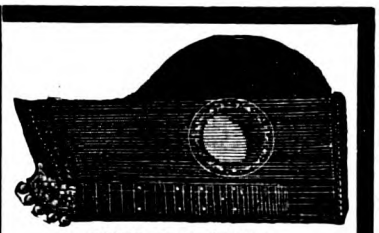
Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!



SOWIE JEDES ANDERE

MUSIKINSTRUMENT,

BESTANDTTEILE U. SAITEN.

EDMUND PAULUS,

MARKNEUKIRCHEN.

PREISLISTEN FREI.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.

Ernesto Tollert, Roma.

Oelgemälde

werden und bleiben wie neu durch

Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.

In den einschl. Geschäften vorräthig. Prospekt franco.

Schminke & Comp. Düsseldorf

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Ed. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilsirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Die

Fahrrad-Fabrik

„Normal"

ist die beste u. billigste

Bezugsquelle für Fahrräder

aller Art. Wer ein Fahrrad kaufen will, der versäume nicht, sich meine **Preisliste** senden zu lassen. Wo ich nicht vertreten bin, versende ich direkt.

Adolf Siksay,

Dresden-Striesen.

PÄDAGOGISCHE

MUSIKSCHULE

v. Wera von Mertschinsky

Dresden, Struvestr. 15p.

Unterricht in Klavier, Violine, Violoncello, Chor- u. Sologesang, Musikgeschichte, Harmonie- und Kompositionslehre, Ensemblespiel.

Deutsches Litteratur-Comptoir

Deutsches Litteratur-Comptoir

BERLIN.

Umsonst und franko

sendet Kataloge über Vorlagen-Werke

für Decorationsmalerei,

Zimmereinrichtung, Tapezierkunst,

Bildhauerei 2c.

„Deutsches Litteratur-Comptoir"

Berlin N.O., Straußbergerstr. 43.

Coulanteste Zahlungsbedingungen!

Ansicht- und Auswahlsendungen franko, bitte zu verlangen.

Deutsches Litteratur-Comptoir

Digitized by Google

KUNST-GEWERBE-

Ausstellg. z. Dessau. Eröffnung 1. Okt. 1891. Reiches **Absatzgebiet.** Verloosungsgegenstände nur v. **Ausstellern** angekauft. Zhg. Dez. cr. **6000 Gewinne.** Näheres frei d. d. Vorstand d. K.-A. z. Dessau.

Internationale Kunst-Ausstellung

BERLIN 1891

im Landes-Ausstellungs-Gebäude am Lehrter Bahnhof

Täglich geöffnet von 9 Uhr vormittags bis 9 Uhr abends

Eintrittsgeld 50 Pf. — Montags 1 Mk.

Grosse

Antiquitäten-Ausstellung

im Kunstauktionshaus, Rindermarkt 2, München.

täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr

(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr) geöffnet. **Eintritt frei.**

Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.

Georg Mössel, Rindermarkt 2.

KEIM'SCHE

W. MUGLER MÜNCHEN. 9

MINERAL-FARBEN für Wandmalerei u. Anstrich.

Wetterbeständig.

Preislisten gratis.

Ub. Glock & Cie.

Karlsruhe i. B. gegr. 1861.

Specialität in photograph. Apparaten für Künstler, Gelehrte, Techniker u. Amateure.

Reichste Auswahl in Moment-Apparaten.

Ferd. Hillmann Söhne,

Inh. Ed. Gelpke,

Dresden, Prager Straße 38,

empfehlen

Rahmen

in jeder Stilart u. Ausführung. **Alte Bilder** werden gewissenhaft renovirt u. staubfrei wieder gerahmt. Fabrikation von Spiegeln u. feinen Holzwaren für **Zimmerdekorationen.**

Neu-Vergoldungen in solidester Ausführung.

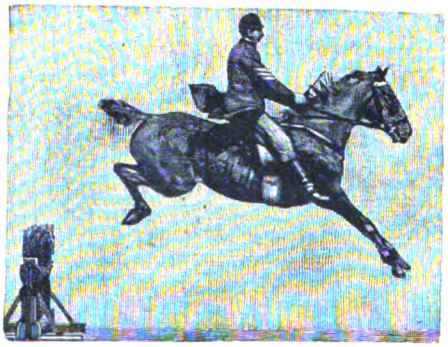
Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit

„Anschütz' Phot. Moment-Apparat"

(pat. f. all. Ländern).

Aufnahmen wie nebenstehende machen.

Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.



Verkauf für **Berlin** bei

O. Anschütz,

Berlin W.

Charlottenstr. 59, I.

Daselbst: Verkauf sämmtl. Fabrikate von

C. P. Goerz.

Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat" für alle Länder:

Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.

Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.

Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

Emil Wünsche

Fabrik photogr. Apparate

DRESDEN, Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco gegen 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

Gemälde-Salon

von

Theodor Lichtenberg,

Breslau, Provinzial-Museum. Dresden, 20 Ferdinandstraße.

Galerie hervorragender moderner Meister.

Eintrittspreis 50 Pf.

Jahresabonnements f. 1 Pers. 5 Mark, weitere Karten für Personen derselben Familie 4 Mark.

1891 München

Jahres-Ausstellung

von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalast

1. Juli bis Mitte Oktober.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden-A. 16.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

20. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

„Volkskunst".

Jeder Kritiker kennt die unangenehme Stimmung, in der er sich überflüssig vorkommt. Ein Gedankengang ist ihm so selbstverständlich geworden, daß er glaubt, er müsse auch allen Anderen selbstverständlich sein, die sich nicht ungewöhnlicher Beschränktheit erfreuen. So und so viel Jahre lang hat man für eine Idee gefochten, jetzt denkt man an die Windmühlen des seligen Spaniers und wirft verdrießlich die Feder auf den Tisch. Man blättert in Zeitungen. Da, richtig, da schreibt schon wieder Einer über dieselbe Sache. Natürlich im gleichen Sinne, jeder Vernünftige denkt ja so. Man liest weiter. Was, der Mann denkt anders, und du kennst ihn von früher her doch als einen vernünftigen Mann? Hurrah, so ist's — plötzlich ist man wieder vergnügt und lebendig; man ist doch noch nicht ganz überflüssig mit seiner Kritisirerei, man hat noch etwas zu thun.

Ich danke Herrn Dr. Albert Ilg in Wien dafür, daß er seinerseits mir durch einen Aufsatz in der „Presse" jenes lästige Saure-Gurkenzeits-Gefühl vertrieben hat.

Er that es nicht durch einen Angriff auf mich selber. Ich weiß nicht einmal, ob er mich der Rolle des Esels würdigte, den man meint, wenn man den Sack schlägt. Sein Aufsatz ist die kritische Verdammung der „Beiträge zu einer Volkskunst", die, von O. Schwindrazheim herausgegeben, jetzt in Hamburg bei Carl Griese erscheinen, einer Veröffentlichung, die ich zwar für trefflich halte, an der ich aber durch keinerlei Mitarbeit beteiligt bin. Weil jedoch nach Form wie Inhalt die Ilgsche Kritik ganz ungewöhnlich kennzeichnend ist für den Kampf der Geister um ein großes Kulturgebiet, um die Kunstübung in Handwerk und Gewerbe, weil ich wenig Äußerungen kenne, an denen sich klarer sehen ließe, was hier „Andere" und was „wir" wollen — deshalb bitte ich meine Leser zu gestatten, daß ich den Ilgschen Aufsatz abdrucke und kurz bespreche. Er lautet:

„Unter dem Titel: «Beiträge zu einer Volkskunst» versendet die Hamburger Verlagsanstalt C. Griese zwei Heftchen, welche sich «volkstümliches, kunstgewerbliches Organ» nennen. Es sind so jämmerliche, dünne, mit elenden Farbendrucken ausgestattete Heftchen, daß unsere Leser wohl zu der Frage berechtigt wären, aus welchem Grunde hier in einem Referat über die neuesten kunstgewerblichen Literatur-Erscheinungen derlei Plunder besprochen werde, neben welchem der Büchermarkt ja eine Überfülle des Prächtigsten darbiete? Das armselige Unternehmen gibt mir aber Gelegenheit, mich über einige falsche Gesichtspunkte auszusprechen, welche heutzutage immer häufiger, die Begriffe zu verwirren, an der Oberfläche bemerkbar werden und auch von diesen Beiträgen zu einer Volkskunst kolportirt erscheinen. In dem bekannten Tone des gebildeten Buchhandlungs-Kommis, der heute ja zum geistigen Chorageten der deutschen Massenbildung auf Subskription und Abonnement geworden ist, wird uns in der Einleitung mitgeteilt, daß im modernen Kunststreite immer vernehmlicher ein «Kampfruf» ertöne, ein «Schlagwort», das alle «Zukunftsträume» einen werde, um unsere Kunst zu gestalten, wie sie sein sollte — der Ruf: «Hie Volkskunst!» Diese herrliche Kunst wird sein eine freudige Dienerin, die dem Ärmsten Freude spendet, zugleich auch eine allherrschende, erhabene Königin, ein stolzer, grünender Baum, im Volksherzen wurzelnd usw. Jene Kunst der Zukunft, an deren Aufbau Männer wie Rembrandt als Erzieher (!). Avenarius, die Kämpen des Kunstwarts und Andere arbeiten usw.

Um diese wundersame künftige Volkskunst schaffen zu helfen und unser Kunsthandwerk von «Luxus, Zopf und Philistertum» zu befreien, folgen nun einige geradezu miserable Pflanzenzeichnungen, Entwürfe von Tischdeckchen, zu einem Pfeifenbret, Photographieständern, Tellern und Schmucksachen — alles so schmachvoll gezeichnet und kolorirt, daß keiner

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

unserer Gewerbeschüler mit solchem Zeug seinem Professor auch nur auf Zimmerdistanz sich zu nähern wagen würde. Die Musterkarten unserer 27-Kreuzer-Bazare verhalten sich zu den hier gebotenen Bijouterien gerade wie Handzeichnungen Cellinis und Jamnitzers zu denen der gedachten Bazare.

Jedoch nicht der inferiore Wert der eben vorliegenden Buchhändler-Spekulation soll hier getadelt werden — was mir über einen so unbedeutenden Gegenstand die Feder in die Hand drückt, ist der phrasenhafte Unsinn von der künftigen Volkskunst im Gegensatz zu dem jetzigen verwerflichen Stande unseres Kunstgewerbes. Derlei Geschwätz ist so albern als unverschämt und kenntnislos, ganz das Echo des modernen sozialistischen Gesalbaders auf einem Gebiete, wo es am fremdartigsten und widerlichsten klingt. Denn erstens, was ist wohl an dem heutigen Zustande des Kunstgewerbes auszusetzen? Ist es nicht gewiß so gut, als es unter den gegebenen Verhältnissen nur sein kann? Hat eine geradezu glänzende Kohorte bedeutender Männer seit dem Beginn der Sechziger-Jahre — und zwar damals zuerst in Österreich — es nicht mit einem gewaltigen Aufwand von Wissen und Thatkraft, Geschmack und Kunst aus dem furchtbarsten Verfall an den Vorbildern der großen Vergangenheit wieder zu einer ästhetischen und technischen Vollkommenheit erhoben, die selbst neben dem Alten mit Ehren bestehen kann? Sind nicht die Gewerbemuseen und -Schulen, die zu Tausenden heute über Europa sich verbreitet haben, hochachtbare Pflanzstätten des edelsten Strebens auf diesem Gebiete? Wo ist da Zopf und Philistertum? Will ein solches Jammerblättchen Besseres leisten mit seinen schlecht bekleckstesten Bogen, mit seinen außer der Kirchthurmfernsicht unbekannten Mitarbeitern, als jene heute dreißig Jahre alten Staats-Institute, an deren Spitze nun schon eine Generation von Künstlern und Gelehrten ersten Ranges unermüdlich ihr Bestes gethan hat?

Aber vergessen wir die dritte der gegen den modernen Aufschwung des Kunstgewerbes gerichteten Anklagen nicht, denn darin steckt's! Der Luxus verdrießt die biederen Volksmänner, sie wollen eine Kunst der Armen, die denn zugleich eine erhabene Königin und die allein wahre Kunst sein solle. Allerdings, unsere schönsten Erfolge der Wiederbelebung verstorbener alter Gewerbsthätigkeit sind verhältnismäßig kostspielige Unternehmungen gewesen, und, was diese neu erstarkte moderne Kunst-Industrie bietet, braucht ziemlich viel Geld — immer mehr, je besser und würdiger sie sein soll. In Frankreich, England, Italien und Österreich hat nun diese Erscheinung, Wahrnehmung und Thatsache keinen Augenblick Jemanden in Verwunderung versetzt, denn die geschichtliche Erfahrung, die kunstgeschichtliche Vergangenheit dieser Länder läßt hier keinen Menschen darin etwas Neues und Befremdliches erkennen, daß Kunst, die bekanntlich Gunst braucht, kein demokratisches, sondern ihrer innersten Natur nach, seit sich die Erde dreht, nur ein aristokratisches Wesen hat. Nur in der unverbesserlich naiven Seele des norddeutschen Buch-Doktrinärs kann sich, aller Praxis der Weltgeschichte zum Trotz, heute noch ein falsch-idealistischer Wahn von der allein echten Kunst des Volkes einnisten, der in armen Hütten wohler ist als in goldstrahlenden Palästen, die der Dürftigen Not mit ihrem Zauberschein vergüldet, und was dergleichen Unsinn mehr sein mag. Nein, Kunst ist in jedem Betracht so sehr die allerhöchste Emanation, die feinste Blüte und kostbarste Frucht des gesamten Menschentums, daß sie, wie in geistiger, so auch in materieller Hinsicht zu ihrem Gedeihen immer nur den höchsten Zustand und Wohlstand benötigt. Wie elektrische Ströme strebt sie immer zu höchsten Spitzen, um dort ihren Glanz zu entfalten — zu einer kommunen Straßenbeleuchtung in der Tiefe ist sie nimmer geeignet. Selbst das alte Griechenland dient nicht zum Gegenbeweis, denn wenn auch dort die Kunst aus der Volksseele erwachte, wo blühte sie herrlicher, als wo sie aristokratische Naturen, gleich einem Perikles, förderten, und warum ist der demokratischeste aller hellenischen Staaten, Sparta, der künstlerisch bedeutungsloseste geblieben?

Volkskunst als Bethätigung und Entäußerung eines eingebornen Triebes aus der Stammeseigentümlichkeit, als instinktiv verarbeitetes und dargebotenes Substrat, aus dem dann höhere Zustände im Sinne geistigen Aristokratismus etwas Vollendetes schaffen, das ist denkbar; das zeigt uns die Kulturgeschichte bei Hellenen und Italienern. Eine Volkskunst aber, die man hinterdrein, künstlich, einem durch modernen Materialismus und Verrohung, einem durch schroffen Abbruch der Tradition und Empfindung stumm und unempfänglich gewordenen, für derlei Interessen vollständig gleichgiltigen Haufen wie ein Medikament eingießen will, ist ein moderner, doktrinärer Unsinn. Nicht jenes Volk wäre ein Kunstvolk zu nennen, welches in jedem Hause, in jeder Hütte die schoflen, armseligen Surrogatmuster Eurer wohlfeilen und schlechten Pfennig-Publikationen auf Tischtüchern, Tellern und Zündhölzchenschachteln nachzeichnete, stickte und malte — diesen dünnen, läpperigen, zehnmal aufgegossenen Absud elendester Qualität, sondern das ist ein Kunstvolk, dessen gesamte latente künstlerische Kraft in den höchsten Spitzen seiner sozialen Entwicklung kulminirt und von da durchwärmend zurückstrahlt in die Gesamtheit. Von dem bettelarmen Facchino in Florenz, der den Palazzo Pitti oder Strozzi stolz «unsere Kunst» nennt, haben wir die sichere Überzeugung, daß er volkstümlich und zugleich in seiner Art groß künstlerisch empfindet — sämtliche deutsche Hausfrauen aber, welche sämtlich das am 1. Juli in der Modenzeitung für Alle mit demokratischer Gleichheit publizirte Stickmuster nach Sibmacher für ihre Servietten als deutsche Volkskunst nachsticken, sind mir dagegen alberne Marionetten ohne wahre Kunstbedeutung, wenn sie's auch noch so sauber ausführen und sich dabei einbilden, den Grundstein zu einer neuen deutschen Haus-Industrie zu legen, und vielleicht auch noch aus dem Büchlein höchst genau wissen, daß Hans Sibmacher in Nürnberg lebte und Anfang des 17. Jahrhunderts dort gestorben sei.

Auf drei Stützen: Einfachheit, Natur und Poesie — sonst Nichts — will der Schäker, der diese Vorrede zu der künftigen «Volkskunst» geschrieben hat, die alleinseligmachende, allgemeine, demokratische Thätigkeit auf diesem Felde begründen. Man schämt sich ordentlich, ein Deutscher zu sein, wenn man solche alberne Naivetät anno 1891 lesen muß. Aber es ist eben eine Thatsache. Draußen im wilden Leben mögen die scheußlichsten Ungetüme der Entsittlichung, des Schreckens und der Verderbnis am hellen Tage umgehen — die deutsche, vom gebildeten Kommis verfaßte Buchhändler-Anzeige verspricht uns noch immer unverfroren lauter Tugend, Glückseligkeit und Sitteneinfalt, das Heft zu 60 Pfennigen! Sie sind eine wunderliche Nation, diese guten Deutschen! Ihre Verleger schroten ihnen ihre geistigen Bedürfnisse aus wie ihre Metzger das Kalbfleisch, soundsoviel per Kilo. Bei anderen Nationen sind die Wandlungen und Bewegungen des Kunstlebens Ergebnisse großer kulturgeschichtlicher Faktoren und Momente — den heutigen Deutschen werden sie auf dem Wege des Abonnements gemacht, aber, sie sind auch danach und was dabei herauskommt. Immer theoretisirend haben die Deutschen, seit sie wieder eine große Nation im politischen Sinne wurden, auch der leichten, flüchtigen Kunst diesen

Digitized by Google

schweren Kappzaum angelegt, aber sie haben vergessen, daß man Vöglein nicht mit Trensen und Halftern dressiren kann"

Nach Form, wie Inhalt, sagte ich, scheine mir diese Besprechung bezeichnend. Zunächst zwei Worte von ihrer Form. Kritische Ausdrücke wie „Unsinn", „Geschwätz", „Plunder", „Jammerblättchen", „albern", „jämmerlich", „elend", „miserabel", „armselig", „bekleckst", „phrasenhaft", „unverschämt", „schmachvoll", „schofel", „läpperig", streut ein vornehmer Kritiker, wie Jlg, wohl nicht so verschwenderisch aus dem Füllhorn seiner Rede, wenn seine Stimmung nicht sehr erregt ist. Jlg findet die Hamburger „Beiträge" künstlerisch ganz wertlos, sehr viele andere Männer, darunter in den Kreisen der Kunstkritik hochangesehene, finden sie künstlerisch gut, ja, teilweise vortrefflich — es handelt sich also hier um ein Geschmacksurteil. Aber nicht in Folgendem. Jlg nennt die Beiträge „dünnen, läpperigen, zehnmal aufgegossenen Absud". Es würde ihm schwer werden, die früheren neun Aufgüsse nachzuweisen, denn daß es sich hier um durchaus originelle Arbeiten nach neuen Gesichtspunkten handelt, das zu erkennen, braucht es keines Geschmacks-, sondern eines Verstandesurteils — ein vornehmer Kriker, wie Jlg, der ein ehrlicher Mann ist, wird beruhigtern Blutes ohne Weiteres zugeben, daß ihn hier seine Erregtheit zur Aussprache einer offenbaren Unwahrheit verführt hat. Ein vornehmer Kritiker, wie Jlg, würde sich ferner in kühler Überlegung nie dazu verleiten lassen, der (noch dazu durch den Zweck bedingten) bescheidenen Ausstattung dieser Farbendrucke der „Überfülle des Prächtigsten" auf dem kunstgewerblichen Büchermarkte gegenüber wie geringschätzig zu erwähnen, da ja einem vornehmen Kritiker in ruhigem Zustande nicht der äußere, sondern der innere Wert einer Veröffentlichung wichtig ist. — Mir kommt es vorläufig nur darauf an, festzustellen: die Form der Jlgschen Besprechung beweist, da wir es mit einem vornehmen und wahrheitsliebenden Kritiker zu thun haben, jedenfalls dieses: daß stellenweise der Kampf auf dem Gebiete des Kunstgewerbes nachgerade bis zur Leidenschaftlichkeit gediehen ist.

Es ist wohl nur dieser Leidenschaftlichkeit zuzuschreiben, daß es uns so schwer wird, uns auch über die Sache selbst zu verständigen, welche die allgemeineren Ausführungen Jlgs behandeln, über die „Volkskunst". Gäb es Leute, die alles das im Ernste behaupteten, was nach Jlg die Hamburger behaupten, so wäre, meiner Ansicht nach, zweierlei möglich; entweder: sie wären Narren, oder: sie wären Künstler, die das Vorrecht einer gewissen Einseitigkeit der Gedanken haben, weil diese Einseitigkeit ihrem künstlerischen Schaffen förderlich und weil nur dieses Schaffen, nicht aber ihr Denken für uns wichtig ist — Künstler, wie einer z. B. der angegriffene Hamburger ist, denn ein Künstler, nicht ein „gebildeter Buchhandlungs-Kommis", hat den Text zu jenen Bildern geschrieben. Aber der Mann behauptet keineswegs Alles, was Jlg ihm zuschreibt.

Doch ich bin nicht Schwindrazheim. Da aber „Avenarius und die Kämpen des Kunstwarts" als Vertreter der Forderung nach einer Volkskunst einmal mit genannt sind, so wollen wir selber Herrn Dr. Jlg sagen, was wir von der Bewegung halten.

So bitten wir denn den Wiener Kritiker zunächst, zu glauben, daß wir seine Achtung vor den Begründern und Förderern unseres neuen Kunsthandwerks und vor dessen besten Leistungen vollkommen teilen, — ich selbst habe meiner Freude über vorzügliche kunstgewerbliche Gebilde wiederholt öffentlich Ausdruck gegeben und erst kürzlich auch mit besonderem Vergnügen eine Zuschrift Franz Reuleaux' an mich zum Abdruck gebracht, die sich über die Vorzüge des Kunstgewerbes von heute erfreut aussprach. Aber das hindert uns nicht, neben dem Licht auch Schatten zu sehen, recht vielen Schatten sogar, während die Lichter uns in unserm Kunstgewerbe erscheinen wie etwa die Sterne der Nacht — an sich herrlich anzuschauen, aber nicht im Stande, aus dem Dunkel rings einen Tag zu machen. So glauben wir zu bemerken, daß durch die Form- und Farbgebung wahrhaft belebte, Material und Zweck der Gegenstände durch deren Äußeres kennzeichnende, also im höchsten Sinne stilgemäße Gebilde des Kunsthandwerks weit seltener sind, als bei einer guten Schulung des Stilgefühls und der formbelebenden Phantasie möglich wäre. In dem Maskenzug durch alle historischen Stilarten ferner sehen wir einen Beweis dafür, daß unsere Zeit noch haltlos sucht nach einer Formensprache, die ihr eigenes Empfinden ausdrücke, daß für unser Kunstgewerbe, um ein anderes Bild zu brauchen, wohl Gewänder bereit liegen, daß es aber in der Mehrzahl seiner Erzeugnisse noch nicht eine ehrliche, vom eigenen Organismus erschaffene, vom eigenen lebendigen Blute ernährte Haut habe, daß es also ein wahrhaft lebenskräftiges Ding noch gar nicht sei. Für ein Unheil halten wir dann das mit dieser Erscheinung zusammenhangende Hetzen von Neuheit zu Neuheit, wie es gelungene Lösungen kunstgewerblicher Aufgaben über den Haufen wirft, sobald sie nicht mehr „Nouveautés" sind, wie es das Neueste der Saison bevorzugt, nicht weil es besser, sondern schon, weil es neu ist. Sehr wenig erbaut sind wir auch von der fleißigen Benutzung der kunstgewerblichen Eselsbrücken, abgestoßen sind wir von all diesem Nachmachen des Vorgemachten, all diesem Anempfinden statt Selberempfinden, diesen Zeugnissen einer aufgeregten Schwäche. Wir beklagen des Ferneren im modernen Kunstgewerbe einen Geist, der sich eine Schönheit nicht vorstellen kann ohne Pracht und der daher sehr oft prunkende Wirkungen mit künstlerisch vornehmen verwechselt.

Zwei Wege haben uns zur Forderung einer „Volkskunst' geführt.

Nur der eine von ihnen begann bei dem Gedanken, daß es auch für den minder Bemittelten im eigenen Heim eine Kunst und ein Kunstgewerbe geben sollte, wenn er fähig wäre, sich ihrer zu erfreuen. Den Haupt-Mißbrauch vom Luxus-Kunstgewerbe haben Börsianer und sonstige Geldleute. Nun unterscheiden wir scharf zwischen zwei Dingen, zwischen denen Jlg nicht scharf genug unterscheidet, zwischen Reichtum und Vornehmheit. Das Wort „Vornehmheit" kann unserer Ansicht nach in der Kunst nur Sinn haben, wenn es Vornehmheit künstlerischen Empfindens bedeutet — Vornehmheit solcher Art fanden wir sowohl bei Männern der Aristokratie wie bei Angehörigen des gebildeten Mittelstandes der Lehrer, Beamten, Offiziere, Geistlichen, gebildeten Kaufleute usw., und

Digitized by Google

selbst, wenngleich hier natürlich zumeist nur als Anlage, bei Bauern, Handwerkern und Arbeitern, aus deren Kreisen ja der tüchtigen Künstler und Kunsthandwerker schon so viele hervorgingen. Sieht Jlg in all diesen Leuten nur eine für Künstlerisches stumpfe Masse, so erlauben wir uns auf Grund eigener guter Erfahrungen in seinem Glauben einen neuen Beweis dafür zu sehen, wie wenig der Deutsche sein eigenes Volk kennt. Also: wir glaubten hier eine Ungerechtigkeit des Lebens zu erkennen, und wir wollen sie zu heben suchen, wenn dies angeht. Die Unmöglichkeit einer Besserung sehen wir nicht ein, weil wir Kunst nicht an Luxus, weil wir Schönheit im Gewerbe weder an Gold, Seide, kostbare Hölzer noch sonstiges teures Gut für untrennbar gebunden halten, noch allein an mühevolle und daher kostspielige Techniken. Auf die ungeheure wirtschaftliche und soziale Wichtigkeit einer „Volkskunst" habe ich früher wiederholt, z. B. in dem Aufsatze „Kaviar fürs Volk" (Kunstwart III, 1), hingewiesen — ich erinnere hier nur daran.

Was wir schon jetzt als „billiges Kunstgewerbe fürs Volk" haben, erkennt auch Jlg schwerlich als wirkliches Kunstgewerbe an. Es ist in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle Schund sans phrase, sein Kennzeichen ist „Imitation", Nachäfferei der Formen- und Farbengebung des Luxusgewerbes. Stuck als Marmor, Stuck als Holz, Papier als Stuck, Zinkguß als Bronze, — Schwindel überall statt Wahrheit. Es ist ein Gewerbe der Unehrlichkeit und Würdelosigkeit, das mit Komödiantenflittern das Gold und mit Similidiamanten den echten Edelstein nachmacht, statt die Schönheit auch des schlichteren Materials herauszubilden.

Wir erstreben also im Kunstgewerbe auch für die Kreise der wenig Bemittelten ein echtes, kein Surrogat-Kunstgewerbe, wie wir's ja hätten. Es ergiebt sich die Aufgabe: ein Kunstgewerbe zu schaffen mit wenig, da und dort sogar ganz ohne Luxus. Ihrer Lösung gilt unsere Arbeit. Und unsere Forderungen an ein Kunstgewerbe für Minderbemittelte sind diese:

1. Künstlerische Gestaltung ist uns denkbar im Notfall selbst ohne jedes schmückende Beiwerk, also einfach durch Formengebung. Diese ist ja klar und bezeichnend nicht teurer herzustellen, als unklar und nicht bezeichnend, während doch das einfachste Stoff und Zweck des Gegenstandes durch seine Form bezeichnende Gerät schon „stilgemäß" ist. Nicht denkbar aber ist uns wahrhaft künstlerische Gestaltung bei „Imitation", also bei Nachahmung der Eigenschaften fremder Materiale, fremder Techniken, fremden Zwecken entsprechender Formen. So wollen wir jederlei Nachahmung im angedeuteten Sinne ausschließen und dagegen fordern: daß billigere Stoffe, die wir der Wohlfeilheit wegen verwenden müssen, benutzt und, wo dies irgend angeht, charakterisirt werden als das was sie sind. Wahrheit des Gegebenen ist unsere wichtigste Forderung.

Es wird freilich nicht überall möglich sein, den benutzten billigen Stoff durch Formgebung deutlich zu charakterisiren, teils vielleicht wegen gewisser Anforderungen der praktischen Brauchbarkeit, teils auch deshalb nicht, weil das betreffende Material uns unschön erscheint. Dann tritt in der Mehrzahl der Fälle eine Bemalung in ihr Recht — und nun stellt sich die Forderung nach Wahrheit so: die Bemalung soll deutlich als Bemalung erscheinen. Wir wollen den Unsinn bekämpfen, der beispielsweis Tannenholz „eichenholzartig" bepinselt und auch hier wieder ein protzen wollendes „Jmitiren" einschmuggelt.

2. Wir erstreben noch in einem anderen Sinne für „die Farbe" größeren Einfluß, als sie ihn jetzt besitzt. Für ein Kunstgewerbe für den Minderbemittelten ist sie ja schon deshalb wichtig, weil ihre anmutigen oder ernsten Schönheiten im Allgemeinen für wenig Geld zu gewinnen sind. Wie viel mehr kostet warme Farbigkeit, als nüchterne Farbenkälte?

3. Aus unserem Hauptgrundsatze der künstlerischen Wahrheit ergiebt es sich, daß wir vom Kunstgewerbe für den Minderbemittelten auch das verlangen: daß es dem Empfinden, dem Denken, den Lebensgewohnheiten dessen, für den es bestimmt ist, nicht widerspreche, daß es sie im Gegenteil womöglich spiegele. Weil wir Deutsche sind, soll es deshalb deutsch sein, dieses Kunstgewerbe, national und heimatlich in seinem Charakter. Es soll Fremdes, das der Deutsche herübernimmt, angepaßt zeigen an sein eigenes Wesen, es soll vor Allem aber Heimatlichem, „Bodenwüchsigem" zum kunstgewerblichen Ausdruck verhelfen. Die Forderungen, die sich hieraus für die Gestaltung der Geräte ergeben, liegen klar. Für die Ornamentik ergiebt sich daraus z. B. das Verlangen nach der Benutzung heimischer Naturformen, nach der Stilisirung unserer Pflanzen- und Tierwelt statt endloser Wiederholungen von Akanthus und Palmette. Kein vorzüglicheres Beispiel also für das, was wir bekämpfen, als das Sibmacher betreffende, durch das Jlg uns zu schildern glaubt: gerade der stumpfsinnigen Kopirerei wollen wir ja entgegentreten, auf die Mutter Natur kräftig hinweisend. Deshalb geben auch die Hamburger Beiträge vor Allem Studien, die sich eselsbrückenmäßig überhaupt nicht verwenden lassen. Auch was sie sonst bieten, sind in erster Reihe Anregungen.

Was allen diesen Bedingungen genügt, das nennen wir „Volkskunst". Herr Jlg hätte das, da er's nicht wußte, sehr wohl auch aus den Erläuterungen zu den Hamburger Beiträgen herauslesen können, hätte er diese daraufhin angesehen, bevor er sich seinen Strohmann zum Verbrennen zusammenband.

Bis auf wenige Punkte sind die Forderungen, die wir an das Kunstgewerbe für Minderbemittelte stellen, also in ihrer Berechtigung längst anerkannte Forderungen an das Gesamtkunstgewerbe. Nur das ist das wesentliche Neue, daß wir das Luxuskunstgewerbe zunächst ganz aus dem Spiele lassen. Bei ihm liegen die Verhältnisse viel verwickelter, wir halten uns zunächst ans Einfachere. Aber wir haben jenes nicht vergessen. Ich komme nun zu dem zweiten Wege, der uns zu der Forderung „Volkskunst!" führte. Er ging von der Überzeugung aus, daß auch dem Luxuskunstgewerbe auf keine Weise besser zu helfen sei, als eben durch eine „Volkskunst" in unserem Sinne.

Wer, nachdem wir, „kampfmüd und sonnverbrannt", wieder beim Empire angelangt sind, von einer neuen Kurreise durch die historischen Stilarten sich die Ge-

Digitized by Google

sundheit verspricht, der mag's thun. Wer glaubt, daß immer neue Museen und Lehranstalten uns viel helfen, so lange wir's treiben, wie wir's jetzt treiben, der mag's glauben. Wer in möglichst vielen Staatsbestellungen möglichst kostbarer Luxusgegenstände den größten Segen sieht, mag ihn dort sehen. Wir thun's nicht. Wir können uns eine für die künstlerische wie für die wirtschaftliche Kultur unseres Vaterlands mit Sehnsucht zu erwartende Blütezeit unseres Kunstgewerbes nicht vorstellen, wenn es nicht aus einer allgemeineren Teilnahme der Nation sich nährt, wenn nicht möglichst vielen Talenten die Gelegenheit gegeben ist, erkannt zu werden, und wenn es nicht zur vollen Originalität des Schaffens kommt. Ihm diese drei Bedingungen des Gedeihens zu erwerben, dient eben, so glauben wir, nichts besser, als die „Volkskunst".

Als wir nach „der kaiserlosen, der schrecklichen Zeit" wieder ein Kunstgewerbe erhielten, da war die Teilnahme an ihm lebhafter, als sie jetzt ist. Sie wird wieder lebhafter werden, wenn die Liebe auch noch bei anderen, als dem Mann mit dem großen Portemonnaie, nicht gar zu platonisch zu sein braucht.

Soll ich erst viel darüber sprechen, in welchem Maße das Erkennen der Talente im Volke, das „Durchsieben", wenn ich so sagen darf, auf künstlerische Begabung hin, erweitert und erleichtert wird, wenn die künstlerische Thätigkeit in Handwerk und Gewerbe so viel weitere Kreise zieht?

Schon jetzt wirken im Kunstgewerbe eine Fülle von Talenten, wie allgemein anerkannt wird, und wahrlich nicht über Talentlosigkeit seiner Zeichner und Ausführer haben wir uns beklagt, sondern darüber, daß diese durch die erwähnten Verhältnisse so oft gezwungen sind, auf Irrwegen herumzulaufen.

Und nun stelle man sich einmal ein Kunstgewerbe vor, das, wie unsere „Volkskunst", von Luxus absieht, das absieht von dem Bemühen, irgend eine historische Stilart möglichst „echt" nachzuahmen, absieht von der „Imitation" überhaupt, das streng dem Bedürfnis der Abnehmer sich anpaßt und unsere heimischen Verhältnisse zu gestalten, unsere Pflanzen- und Tierwelt zu benutzen sucht, das statt aller anderen Fragen sich vor jeder Aufgabe die stellt: was soll dies Gerät, welchem Zwecke dient es und wie drücke ich beides durch seine Form am einfachsten aus. Schon daß die Versuchungen, irgendwo zu prunken oder irgendwie das herrliche „stilvoll" im genugsam bekannten Sinne als Ehrentitel zu verdienen, von vorn herein ausgeschlossen sind, würde Wollen und Können auf das Entschiedenste dem Wesentlichen in der Sache zuwenden. In viel höherem Maße würde man lernen, wirklich stilgemäß zu schaffen, d. h. die Formengebung der Charakteristik dienstbar zu machen.

Es wird sich wohl noch die Gelegenheit finden, davon einmal eingehender zu reden. Jetzt genügt der Hinweis darauf, wie gründlich die Herren die Sachlage verkennen, die unsere neue Bewegung entstanden wähnen aus Feindschaft gegen das Luxuskunstgewerbe. Weit entfernt davon, die „Volkskunst" zu diesem in einen Gegensatz zu stellen, betrachten wir sie vielmehr zu ihm auch als den notwendigen Unterbau, auf dem es erst fest und sicher emporwachsen kann. Nur ein Kunstgewerbe, das gelernt hat, schon durch belebende Charakteristik allein künstlerisch sich auszudrücken, wird sich auch der Luxuswerte stets sicher vor der Gefahr bedienen, kaltes Blenden des Prunks für strahlendes Leuchten der Schönheit zu geben.

Ich wies auf Ilgs Besprechung der Hamburger „Beiträge" als auf ein Zeichen der Leidenschaftlichkeit und der aus ihr hervorgehenden Ungerechtigkeit hin, mit welcher man in weiten Kreisen der jungen Bewegung gegenübersteht. Die Kunst- und kunstgewerblichen Zeitschriften schweigen sie mit Ausnahme der meinen und natürlich der sie vertretenden Hamburger „Beiträge" einfach tot. Aber eine Anzahl trefflicher Gelehrter wie Künstler steht uns doch schon zur Seite, in verschiedenen Städten schlossen oder schließen sich die Freunde der „Volkskunst" zu gemeinsamem Vorgehen zusammen, auch kunstgewerbliche Lehranstalten beginnen schon da und dort, sich uns zuzuwenden: die Bewegung schreitet vor. Ich konnte ihre Absichten heut nur mit wenigen Strichen andeuten und bin weit entfernt von dem Glauben, ihre Berechtigung durch das Gesagte schon Jedermann bewiesen zu haben. Wir haben die letzten Worte darüber noch nicht gesprochen. Möge eine lustige Polemik die Sache, uns Allen zum Vorteil, klären. **F. A.**

Dichtung.

Rundschau.

* **Oskar von Redwitz** ist soeben von schweren Leiden durch den Tod erlöst worden. Eine unparteiische Geschichtsschreibung der deutschen Poesie wird seinen Namen mit Achtung nennen, nicht aber verhehlen können, daß dieser Name bei Lebzeiten des Dichters weit bekannt wurde nicht so sehr hoher Kunstleistungen wegen, als weil vom Auftreten bis zum Lebensende des Mannes seine Thätigkeit irgend einer Partei des politischen Lebens willkommen war. „Amaranth", jenes Werk, das den damals Jugendlichen zuerst weit, weit bekannt machte, künstlerisch ein süßlich flötendes Kind mit schwachem Rückgrat, paßte wunderbar gut in eine wirklichkeitsfremde Rückwärtserei — man braucht sich nicht des alten Scherr derbes Schelten anzueignen auf dies „Gekröch von aufgewärmten Fouqué-Kohl für Gänse und Gänseriche", um nur aus einer Zeitstimmung heraus den Riesenerfolg des Buches begreiflich zu finden. In späteren Dichtungen zeigte sich Redwitz zu freiheitlicher und nationaler Gesinnung bekehrt. Seine früheren Freunde rieben sich verwundert die Augen, als sie ihn mit Feuereifer sich gegenüber fechten sahen, und die Liberalen jubelten über den neuen Paulus. Wenn aber auch die Erfahrung des älter Gewordenen seinen späteren Dichtungen mehr Welt- und Wirklichkeitskenntnis gab, wenn eine kraftvollere Gesinnung, eine echtere Männlichkeit aus ihnen sprach — man hätte auch sie nicht im Ernst als bedeutende Werke ausrufen können, hätte man nicht zum großen Teile die Tendenz für die Kunstleistung genommen. Zudem gehörte Redwitz

Digitized by Google

sein Leben lang zu jenen Männern, die wohlwollenden Kritikern die Erfüllung ihrer Berufspflicht, wo diese streng hätte tadeln müssen, erschwerten, weil sein lauteres Wollen und seine ehrliche Begeisterung den Menschen einnahm auch, wann er Richter sein sollte.

* Den allgemeineren **Wert der Nationallitteratur** für ein Volk behandelt Max Koch in einem Vortrage für den „Allgemeinen Deutschen Verband", der, zuerst im „Deutschen Wochenblatt" veröffentlicht, jetzt auch in Form einer Flugschrift unter dem Titel „Nationalität und Nationalliteratur" vorliegt (Berlin, Walther & Apolant). Koch geht aus von dem Aufsatze „Vor dem Berliner Schillerdenkmal", den der „Kunstwart" vor drei Jahren brachte (vgl. Kw. I, 16). Er stimmt diesem bei in der „Verwahrung gegen den herrschenden Denkmalschwindel", aber er greift die Meinung an, zu der das Gespräch zwischen dem böhmischen Bauern und seinem Berliner Gastfreunde dort führt: daß die Denkmäler der Dichter und Denker nicht auf den offenen Markt gehörten. „Läßt sich denn nicht mit Beiseitesetzung alles Klassikertums und aller Aesthetik ein Weg finden, auf dem wir auch dem einfachst denkenden Verbandsmitgliede, auch dem böhmischen Bauern, Teilnahme für den literarischen Stubenhocker und sein Denkmal abgewinnen können, auf dem wir ihn von dem Zusammenhange der deutschen großen Dichter, unserer Nationalliteratur, mit der Erhaltung der bedrohten deutschen Schulen in irgend einem entlegenen böhmischen oder siebenbürgener Dorfe überzeugen können?

Du legst Wert darauf, guter Freund, daß deine Kinder die deutsche und nicht die tschechische Schule besuchen? — Gewiß, und wir sind den Herren herzlich dankbar, die uns vom Schulverein aus die Mittel zu ihrer Erhaltung verschaffen, für tüchtige deutsche Lehrer, deutsche Bücher, ja oft auch für freundliche Weihnachtsspenden an Lehrer und Schulkinder sorgen. — Nun siehst du, ohne den Schiller da und ihm ähnliche Stubengelehrte würden wir in Deutschland und Oesterreich keinen deutschen Schulverein, würdet ihr in eurem nordböhmischen Dorfe wahrscheinlich keine deutsche Schule mehr haben. — Ja, wie denn das? frägt der Bauer. Ehe wir ihm schlicht und jedem verständlich antworten, wollen wir durch Betrachtung einzelner Punkte, von denen weithin reichende Schlaglichter ausgehen können, uns selber diesen Zusammenhang klar machen."

Das also versucht die vorliegende Schrift. Koch fährt später fort: „Die Kanäle, durch welche der in einer Nationalliteratur angesammelte geistige Schatz bis in die Volksschule durchsickert, lassen sich nicht Zug für Zug verfolgen, den einen Nachweis aber können wir mit völliger Sicherheit erbringen: die Sprache, welche nicht eine mächtig ausgebildete Literatur hinter sich hat, wird sich nicht dauernd erhalten, wo sie auf dem Gebiete der Schule mit anderen Kultursprachen zu kämpfen hat. Durch die Ausbildung unserer Literatur im achtzehnten Jahrhundert ist dagegen die deutsche Sprache in den Stand gesetzt, auch außerhalb der politischen Grenzen den Kampf um die Schule mit den durch größere materielle Hilfsmittel unterstützten anderen Sprachen aufzunehmen und siegreich durchzuführen." Wie der Verfasser dies begründet, das mögen unsere Leser in der genannten Schrift selber verfolgen, auf die hinzuweisen der Zweck dieser Zeilen ist. Als unsere Aufgabe aber erscheint es uns, noch auf einige Stellen der Abhandlung hier ausdrücklich durch Anführungen aufmerksam zu machen.

„Ich möchte der Abwehr des vaterlandslosen, charakterlosen Talentes oder Genies aber auch gleich eine Warnung nach der entgegengesetzten Seite beifügen und einem groben, und wie ich meine, in unseren Tagen für die Poesie sehr gefährlichen Mißverständnis Abbruch thun. Der nationale Gehalt und Sinn der Literatur besteht nicht im Aussprechen eines heute ganz selbstverständlichen Patriotismus. Wenn König Heinrich im «Lohengrin» für deutsches Land das deutsche Schwert zur Bewährung der Kraft des Reiches fordert, oder Heinrich Kleists «Prinz von Homburg» in dem Rufe «In Staub mit allen Feinden Brandenburgs» machtvoll ausklingt, so fühlen wir Alle uns freudig ergriffen; aber diese nationalen Schlagworte geben der Dichtung noch nicht den nationalen Wert. Die mit solchen billigen Ersatzmitteln der Poesie ausstaffirten patriotischen Dramen Wildenbruchs liegen weit ab von dem wertvollen dauernden Besitzstande der deutschen Nationalliteratur. Ich führe solch Modemachwerken gegenüber das Urteil Zolas an, mit dem er die Fanfaronaden Deroulèdes und ähnlicher Poeten abfertigt: «Wenn man ein Drama schreibt, so besteht der wahre Patriotismus darin, dies gut zu machen, nicht den Patriotismus eines Soldaten darin zu zeigen. Ein eigentümliches und gewaltiges Werk hilft dem Vaterlande mehr, als die schönsten patriotischen Ergießungen, denn das Werk hat dauernden Glanz und erhebt die Nation über ihre Nachbarn. Wenn ihr auf der Bühne vive la France schreien laßt, so ist das ein banaler Ruf ohne Wirkung. Wenn ihr aber ein unsterbliches Meisterwerk schreibt, so habt ihr das Leben Frankreichs wirklich um Jahrhunderte verbürgt, denn was bleibt übrig von dem Ruhm dahingeschwundener Völker? Il nous reste des livres.»

Welchen politischen Wert aber diese übrig bleibenden Bücher, die Nationalliteratur für die Nationalität in sich birgt, wie die Nationalliteratur in nationalen Kämpfen zur wirksamsten Waffe wird, läßt sich durch alle Jahrhunderte verfolgen. Schon unter der Römerherrschaft haben griechische Kunst und Literatur dem unterworfenen Hellas gute Dienste geleistet. Wenn der griechische Befreiungskampf in Europa eine ganz andere Teilnahme als die ähnlichen Kämpfe der Serben, Rumänen und Bulgaren hervorgerufen hat, so haben die Neugriechen dafür Homer und Plato Dank zu sagen. Der Schatz der Nationalliteratur hat in den Tagen der Not den späten, ja sogar zweifelhaften Nachkommen überreiche Zinsen getragen. Welche Bedeutung hat Dante in den Einheitskämpfen der Italiener erlangt. Man braucht nur an die große Jubelfeier zu Florenz im Mai 1865 zu erinnern. Was bei der deutschen Schillerfeier von 1859 mehr angedeutet als ausgesprochen worden war, trat in Italien allbeherrschend hervor: der nationale Dichter wurde als Vorkämpfer und Symbol der nationalen Einheit und Unabhängigkeit vom ganzen Volke gefeiert.

Die Herrschaft der französischen Sprache ist eine unendlich oft erörterte Thatsache; die Vorliebe für die französische Literatur ist eines der wirksamsten Mittel für die politische Hegemonie Frankreichs geworden.

Digitized by Google

Schon im Mittelalter bestand die an deutschen Höfen beliebte erzählende Dichtung aus französischen Übersetzungen, und der französische Roman hat diese seine herrschende Stellung bis heute behauptet. Nur ihm steht der ganze Weltmarkt offen. Der Wert der jährlich nach Frankreich eingeführten Bücher beträgt 5 Millionen, der Wert der ausgeführten 17,2 Millionen, von denen die Hälfte auf Romane entfällt. Damit hängt es natürlich wieder zusammen, daß der französische Verleger seinem Autor bessere Bedingungen gewähren kann und der französische Schriftsteller eine unabhängigere Stellung einnimmt. Es ist eine ziemliche Seltenheit, wenn eine deutsche Dichtung in Übersetzung im Auslande Leser findet. Der französische Romandichter findet in der ganzen Welt, der englische in Deutschland und Amerika Scharen von Lesern und Käufern, für die er nicht erst eine Übersetzung zu besorgen hat. Die französischen Schriftsteller verdanken nach einem Ausspruch Grillparzers zwei Drittel ihres Ruhmes ihrer Sprache.

Die Vorliebe der russischen Gesellschaft für Frankreich ist heute ein Faktor, mit dem die Staatsleitungen ernstlich zu rechnen haben. Das selbständige Hervortreten und Erstarken der russischen Literatur trifft nicht nur zeitlich mit der Entwickelung des Panslavismus zusammen, die beiden haben sich gegenseitig gefördert. Als man im vorigen Jahrhundert in Rußland zu lesen anfing, war dort noch das deutsche die vornehme Umgangssprache; aber die deutsche Literatur enthielt nichts Lesenswertes für jene Gesellschaftskreise. In Deutschland selbst herrschte die französische Literatur unumschränkt, und ihr Bewunderer, Friedrich der Große, bedauerte aufrichtig, gegen die Landsleute Voltaires zu Felde ziehen zu müssen. Die Prinzessin von Anhalt-Zerbst blieb nur der deutschen Gepflogenheit treu, wenn sie als Kaiserin von Rußland die französischen Schriftsteller begünstigte. Voltaire, Diderot, Rousseau beherrschten die gebildete Welt. Die französischen Regierungen verstanden es unter Ludwig XIV. bis heute sehr wohl, aus den Neigungen für französische Künstlerinnen und Dichtungen politische Vorteile zu ziehen, wie man andererseits in den letzten Jahren durch Einführung russischer Literatur die Neigung der Franzosen für das französisch-russische Bündnis zu wecken und zu steigern sucht. Bei uns hatte die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sich vollziehende Hinwendung zur englischen Literatur die weitestgehenden Sympathien für alles Englische, ja für die einzelnen reisenden Engländer zur leidigen Folge. Selbst der gedankenloseste Leser erhält durch fortgesetzte Beschäftigung mit bestimmten Dichtungen Vorliebe für Land und Leute der Erzählung; so wurde durch Walter Scotts Dichtung das schottische Hochland erschlossen. Die fast ausnahmslos in Paris spielenden französischen Romane machen Tausende, die niemals Paris sehen, mit den Örtlichkeiten vertraut. Der Gedanke, daß nun eben diese durch die beliebten Romangestalten geweihten Plätze bedroht werden sollten, erregte bei Lesern und Leserinnen ein Unbehagen, das der künstlich genährten Entrüstung gegen die Beschießung von Paris 1870 trefflich zu Statten kam. Und andererseits war der, nach Treitschkes Urteil, einzige Engländer, der in das Wesen des deutschen Geistes eingedrungen war, Thomas Carlyle, auch der erste und eine Zeit lang einzige, der 1870 zu unseren Gunsten gegen die französischen Sympathien der englischen Regierung und Gesellschaft auftrat. Der Vorkämpfer der deutschen Literatur in England und Übersetzer von Wilhelm Meisters Lehrjahren wurde uns ein wichtiger Verbündeter im Kampfe um die Gewinnung der öffentlichen Meinung. Das wäre nun wohl ein Beispiel, das auch den böhmischen Bauern günstiger für Schapers Goethe-Denkmal stimmen könnte."

Nachdem er der Verdienste der deutschen Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts gedacht, sagt Koch: „Freilich, die fehlende nationale Dichtung konnte durch solche Bestrebungen und alle Nachahmungen der Franzosen, Holländer, Italiener und Spanier nicht ersetzt werden. Jonathan Swift erklärte im Hinblick auf ihre Literatur die Deutschen für geistig untergeordnet, und der junge Klopstock flammte auf, als er die französische Behauptung las, es sei unmöglich, daß ein Deutscher Geist habe oder in Deutschland eine bedeutende eigentümliche Dichtung entstehe. Der Ruhm des in seinen Hauptwerken französisch oder lateinisch schreibenden Leibniz konnte natürlich den Deutschen nicht zu gute kommen. Wenn unsere Auswanderer jenseits des Ozeans mit den flüchtenden englischen Puritanern zusammentrafen, so konnten sie den Werken von Milton und Bunyan nichts Ähnliches in deutscher Sprache entgegensetzen. Wenn wir sehen, welches einigende Band die englische Literatur zwischen den in verschiedenen Erdteilen englisch Sprechenden webt, was Schiller und Uhland für die Deutschen in Amerika geworden sind, so können wir ermessen, welche Bedeutung das Fehlen einer deutschen Nationalliteratur in dem entscheidenden Augenblicke haben mußte, als es sich im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts darum handelte, ob deutsch oder englisch die Staatssprache in Pennsylvanien werden sollte.

Man hat Lessings hamburgische Dramaturgie das literarische Roßbach genannt, und in der That hat er nicht nur das erste wirklich nationale Lustspiel ins Leben gerufen, sondern durch Vernichtung der auf unserm ganzen geistigen Schaffen lastenden fremden Vorbilder einer freien eigenen Entwickelung Raum bereitet. Herder hat als der erste das Wort «Nationalliteratur» in Umlauf gesetzt. Die volle nationale Bedeutung der mit Klopstock und Lessing anhebenden literarischen Entwickelung, des so vielfach als bloß weltbürgerlich angefochtenen Weimarischen Klassizismus wird uns sofort klar, wenn wir uns die Revolutionsstürme und die Napoleonische Fremdherrschaft ohne das in unserer Literatur und Philosophie wirkende Gegengewicht denken. «Was haben wir jetzt noch als unsere Sprache und Literatur?», klagte der Historiker Johannes Müller zu Anfang des Jahres 1807. Der Eindruck, den es machte, daß die geistvollste Französin die geistige Überlegenheit der zu Boden getretenen L'Allemagne anerkannte, ließ sich durch keine noch so brutale Unterdrückung beseitigen. Ohne das aus unserer Nationalliteratur stammende Selbstgefühl wäre die Widerstands- und Spannkraft doch ungleich schwieriger gewesen. Die russischen Gardeoffiziere, welche ihre ganze geistige Nahrung aus der französischen Literatur zu ziehen gewohnt waren, zeigten sich nach der Heimkehr aus Frankreich ergriffen von den in dem unter-

Digitized by Google

worfenem Feindeslande herrschenden Ideen. Die gebildete deutsche Jugend der Befreiungskriege war von den Ideen Kants, Fichtes, Schillers erfüllt; auf sie konnte der Aufenthalt in Frankreich keine politische Einwirkung ausüben."

„Ein Abwägen der Wirkungen von Dichter- und Schwertesthaten ist freilich nicht möglich. Das aber dürfen und müssen wir betonen, daß gerade unsere politisch-nationalen Forderungen aus der Dichtung und Literatur hervorgegangen, von ihr geweckt und großgezogen worden sind. Die Einwirkung der Politik auf die Literatur hat schon Goethe in den Kernworten seiner Lebensbeschreibung vor aller Augen festgestellt! «Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlich-Ersten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für einen Mann stehen.» Und in diesem Sinne hat er am Schlusse seiner nationalen Epopöe Hermann die Aufforderung zu einmütiger Abwehr und festem Beharren in den Mund gelegt. Die Einwirkung der Literatur auf die politischen, nationalen Anschauungen ist dagegen wenig beachtet worden. Wenn «der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt durch Friedrich den Großen und die Thaten des siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie kam», so hat andererseits unter diesem Eindrucke Thomas Abbt die damals vielfach verneinte Frage, ob man in Monarchieen ein Vaterland habe, kräftig bejaht und mit seiner Schrift «vom Tode fürs Vaterland» in weiten Kreisen den Patriotismus geweckt. Die noch 1870 zu Thaten anfeuernde Begeisterung für den deutschen Rhein ist zuerst von Klopstock und den jugendlichen Dichtern des Göttinger Hains, man könnte fast sagen, als etwas ganz Neues erfunden worden. Unmittelbar vor der Schlacht von Jena schrieb der märkische Junker Achim v. Arnim in seiner Vorrede zur Sammlung deutscher Volkslieder: «Es wird eine Zeit kommen, wo die drückende langweilige Waffenübung Allen die höchste Lust und Ehre, das erste der öffentlichen Spiele sein wird. Wo Deutschland sich wiedergebiert, wer kann es sagen? wer es in sich trägt, der fühlt es mächtig sich regen.» Und wenn wir, um ein Beispiel aus der Gegenwart zu geben, Karl Peters' epischen Bericht von der deutschen Emin Pascha-Expedition aufschlagen und überall den leitenden Sprüchen aus Goethes Werken begegnen, so bringt uns Peters' Vorliebe für Goethe die Thatsache ins Gedächtnis, daß gerade Goethe im zweiten Teile des Faust und mehr noch in Wilhelm Meisters Wanderjahren die Gründung und staatliche Leitung von Kolonieen gefordert hat. Ich muß freilich fürchten, mit diesem Hinweise die große Schaar der Gegner der beiden tiefsinnigen, aber formal anfechtbaren Altersdichtungen noch zu vergrößern. Nun, die Idee des deutschen Kaisertums hat den einstens ihr, wie heute der deutschen Kolonialpolitik, entgegengesetzten Widerspruch bereits glücklich überwunden. Noch im Anfang unseres Jahrhunderts hat kein Mensch in ganz Norddeutschland, haben überhaupt wenige außerhalb Österreichs für die Kaiseridee Teilnahme gehegt. Diese ganze sich allmählich zur dringenden nationalen Forderung steigernde Begeisterung ist Anfangs ein rein literarisches Erzeugnis gewesen. Die romantischen Dichter, Novalis, Max von Schenkendorf, der Kaiserherold, haben sie zuerst ausgesprochen; das von der Romantik ausgehende Studium des Mittelalters hat sie großgezogen. Die dichterische Verklärung der Hohenstaufen erhellte den steilen Pfad zum Kaisertum der Hohenzollern. Wir modernen Realpolitiker haben freilich längst den von der Romantik gelegten Grundstein zum neuen deutschen Kaisertume vergessen. Das Romantische erscheint uns völlig überlebt, und die Macht der Literatur kommt nur noch als Herrschaft der Presse in Betracht. Ob wir aber mit dieser Unterschätzung der Dichtung und ihres Einflusses so ganz im Rechte sind und der neue nationale wie einstens der atheniſche Staat nicht ein lebhaftes Interesse hätte zu beachten, in welche Wagschale die moderne Literatur das Gewicht ihres Einflusses legt?"

Koch schließt nach einer Besprechung der gewaltigen Bedeutung, welche die Wagnersche Kunst und ihr Erfolg in nationaler Beziehung gewonnen haben.

* Von der französischen „Décadence" ist nachgerade bei uns in Deutschland so viel die Rede, daß sich auch der „Kunstwart" einmal mit ihr beschäftigen muß. Ein Aufsatz, den Hermann Bahr in der „Nation" (40) über sie veröffentlicht, giebt dazu heute Gelegenheit. Bahr erklärt es für schwierig, den Begriff der Dekadenten zu bestimmen. „Sie sind keine Schule, sie folgen keinem gemeinsamen Gesetz. Man kann nicht einmal sagen, daß sie eine Gruppe sind; sie schließen sich nicht zusammen und vertragen sich nicht, jeder hat seine eigene Weise, von welcher der Andere nichts wissen will. Sie sind nur eine Generation. Das Neue an dieser neuen Generation macht die Décadence aus. Es erscheint an jedem in einer besonderen Form, aber von der alten wird es immer gleich seltsam und unheimlich empfunden. Ich will einige Merkmale suchen, welche besonders auffallen. Ihre deutlichsten Kennzeichen will ich sammeln, ohne irgend ein Urteil abzugeben.

Eines haben sie alle gemein: den starken Trieb aus dem flachen und rohen Naturalismus weg nach der Tiefe verfeinerter Ideale. Sie suchen die Kunst nicht draußen. Sie wollen keine Abschrift der äußeren Natur. Sie wollen modeller notre univers intérieur. Darin sind sie wie neue Romantiker und auch in dem höhnischen Hochmut gegen den gemeinen Geschmack der lauten Menge, in der ehrlichen Verachtung des «Geschäftes», in dem zähen Trotze gegen alles ce qui est demandé, auch in dieser geraden Ritterlichkeit der reinen Künstlerschaft sind sie Romantiker. Sie haben von der Romantik das ungemessene zügellose Streben in die Wolken: n'est ce pas dans le chimérique et dans l'impossible que réside toute la realité noble de notre humanité? La satisfaction par le fini est l'incontestable signe de l'impuissance (Ch. Morice). Und sie haben auch den nebeligen Dämmerschein, das vague et obscur, die Rembrandtstimmung der Romantik.

Aber sie sind eine Romantik der Nerven. Das ist das Neue an ihnen. Das ist ihr erstes Merkmal. Nicht Gefühle, nur Stimmungen suchen sie auf. Sie verschmähen nicht bloß die äußere Welt, sondern am inneren Menschen selbst verschmähen sie allen Rest, der nicht Stimmung ist. Das Denken, das Fühlen und das Wollen achten sie gering und nur den Vorrat, welchen sie jeweilig auf ihren Nerven finden, wollen sie ausdrücken und mitteilen. Das ist ihre

Digitized by Google

Neuerung. Sie befremdet die Alten, welche nicht bloß mit den Nerven leben; sie können es nicht begreifen, daß das Nervöse nun auf einmal alle andere Kraft und alle andere Freude aus dem Menschen verdrängt haben soll. Sie können es um so weniger begreifen, weil die Nerven, welche die Jungen ausdrücken, ganz andere sind, als die Nerven, welche die Alten besitzen. Diese neuen Nerven sind feinfühlig, weithörig und vielfältig und teilen sich unter einander alle Schwingungen mit. Die Töne werden gesehen, Farben singen und Stimmen riechen. Die Alten behaupten, daß das keine Errungenschaft, sondern bloß eine Krankheit sei, welche die Ärzte l'audition colorée nennen. «Das farbige Gehör, sagen die Ärzte, ist eine Erscheinung, die darin besteht, daß auf den Reiz eines einzigen Sinnes hin zwei verschiedene Sinne zugleich thätig werden oder, mit anderen Worten, daß der Ton einer Stimme oder eines Instrumentes sich in eine charakteristische und zwar immer in dieselbe Farbe umsetzt. So geben gewisse Personen eine grüne, rote oder gelbe Farbe jedem Laute, jedem Tone, der an ihr Ohr schlägt.» Genau ebenso, vollkommen nach der Schilderung der Ärzte, sagt René Ghil, daß jeder Vokal seine Farbe hat, daß das a schwarz, das e weiß, das i rot, das u grün, das o blau ist; daß die Harfen weiß, die Geigen blau, die Flöten gelb und die Orgeln schwarz klingen; daß das o Leidenschaft, das a Größe, das e Schmerz, das i Feinheit und Schärfe, das u Rätsel und Geheimnis und das r Wildheit und Sturm mitteilt. Das ist die Poetik der Décadence. Es wird gesagt, daß sie pathologisch sei, eine neue Mode des Wahnsinns. Aber so durchaus neu und ohne Vermittlung, wie man gerne thut, ist sie nicht. Baudelaire singt:

„o métamorphose mystique
de tous mes sens fondus en un!
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum."

Und bei E. T. A. Hoffmann finde ich die folgenden Stellen: «Nicht sowohl im Traume als im Zustande des Delirirens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich, wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten. Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann, wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassethorns.» Und der Kapellmeister Kreisler schreibt an Wallborn: «auch hatte ich gerade ein Kleid an, dessen Farbe in Cis-moll geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Zuschauer einen Kragen aus E-dur-Farbe darauf setzen lassen.» Die Erscheinung ist also nicht gerade von gestern und heute. Wenn sie es wäre, so wäre darum, wie ich meine, noch nicht unbedingt ihre Krankheit bewiesen. Jules Soury behauptet, daß die Griechen der ältesten Zeit überhaupt keine Farben sahen, daß ihnen der Himmel nicht blau und die Bäume nicht grün und die Lippen nicht rot waren, daß in ihren barbarischen Augen die ganze Erde als ein graues Einerlei erschien. Sind wir deshalb verrückt, weil wir bunte Regenbogen schauen, wo für jene eine einzige fahle Kreide war (l.: gewesen sein soll)?

Das ist das erste Merkmal der Décadence. Sie sucht wieder den inneren Menschen, wie damals die Romantik. Aber es ist nicht der Geist, nicht das Gefühl, es sind die «Nerven», welche sie ausdrücken will. Und sie entdeckt nervöse Künste, welche die Väter nicht kannten.

Ein anderes Merkmal ist der Hang nach dem Künstlichen. In der Entfernung vom Natürlichen sehen sie die eigentliche Würde des Menschen, und um jeden Preis wollen sie die Natur vermeiden. Der Roger de Salins des Maupassant trifft ihre Meinung: «ich behaupte, daß die Natur unsere Feindin ist und daß wir immer gegen die Natur kämpfen müssen: denn sie bringt uns unaufhörlich zum Tiere zurück. Wo immer auf der Erde irgend etwas reines, schönes, vornehmes und ideales ist, das hat nicht Gott, das hat der Mensch geschaffen, das menschliche Gehirn». Und ebenso der des Esseintes des Huysmans: «es kommt vor Allem auf das Vermögen an, den Geist auf einen einzigen Punkt zu sammeln, sich selber zu halluziniren und den Traum an die Stelle der Wirklichkeit zu setzen. Das Künstliche erschien dem des Esseintes als das eigentliche auszeichnende Merkmal des menschlichen Genies. Wie er zu sagen pflegte: die Zeit der Natur ist vorbei; die ekelhafte Einförmigkeit ihrer Landschaften und ihrer Himmel hat die aufmerksame Geduld der Raffinirten endlich erschöpft.» Dieser des Esseintes ist überhaupt das reichste und deutlichste Beispiel der Décadence. Angewidert von der platten, gemeinen und mißgebornen Welt, jeder Hoffnung entschlagen und krank an der Seele und im Leibe, flieht er in ein durchaus künstliches Leben: à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se refugerait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine. In einem Thurm aus Elfenbein vor den Menschen versperrt, schläft er den Tag und wacht er die Nacht. Sein Arbeitszimmer ist in Orange und Indigo. Der Speisesaal gleicht der Kabine eines Schiffes, und hinter den Scheiben der Luftporten ist ein kleines Aquarium mit mechanischen Fischen. Das Schlafzimmer stellt aus köstlichen und seltenen Stoffen die kahle Öde einer mönchischen Zelle dar. Hier horcht er einsam nach innen und lauscht allen Launen seiner Träume. Manchmal öffnet er einen Schrank mit Schnäpsen, son orgue à bouche wie er ihn heißt; er kostet hier und dort einen Tropfen und spielt sich aus ihren Reizen innere Symphonien vor. Jeder Schnaps hat für seinen Geschmack den Ton eines Instrumentes: der Curaçao klingt wie die Klarinette, der Kümmel wie die Hoboe, Anisette wie die Flöte, Kirsch wie die Trompete. Dann sinnt er vor seinen Bildern: vor der Salome des Gustav Moreau, vor den Stichen des Luyken, welche schmerzvergrimmte Heilige auf der Folter zeigen, vor den Zeichnungen des Odilon Redon. Oder er liest in den alten Römern; aber er mag nur jene, welche die Humanisten die schlechten Schriftsteller heißen: Petronius, Marius Victor, Orientius; er schwelgt in ihrer deliquescene, leur faisandage incomplet et alenti, leur style blet et verdi. Von Rabelais und Molière, von Voltaire und Rousseau,

Digitized by Google

selbst von Balzac will er nichts wissen. Von Flaubert läßt er die Tentation gelten, von Goncourt die Faustin, von Zola die Faute de l'abbé Mouret. Edgar Poë, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, Verlaine, Mallarmé sind seine Leute. Er liebt Schumann und Schubert. Er treibt fleißig Theologie. Einige Zeit will er künstliche Blumen; dann entdeckt er natürliche, welche wie künstliche scheinen. Wie der Chassel des Maupassant, dieser fou honteusement idealiste, liebt er mit Leidenschaft und Brunst die perversen Blüten der Orchideen.

Man muß zu diesem des Esseintes noch den freien Mann des Barrés nehmen, der jetzt Philipp getauft worden ist. Dann hat man die Quintessenz der Décadence. «Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible.» «Je veux accueillir tous les frissons de l'univers; je m'amuserai de tous mes nerfs.» «Nous anoblissons si bien chacun de nos besoins que le but devient secondaire; c'est dans notre appétit même que nous nous complaisons; et il devient une ardeur sans objet, car rien ne sauret le satisfaire.» «La dignité des hommes de notre race est attachée exclusivement à certains frissons, que le monde ne connaît ni ne peut voir, et qu'il nous faut multiplier en nous.» «J'ai trempé dans l'humanité vulgaire; j'en ai suffert. Fuyons, rentrons dans l'artificiel.»

Also erstens die Hingabe an das Nervöse. Zweitens die Liebe des Künstlichen, in welchem alle Spur der Natur vertilgt ist. Dazu kommt drittens eine fieberische Sucht nach dem Mystischen. Exprimer l'inexprimable, saisir l'insaisissable — das ist immer und überall ihre Losung. Sie suchen Allegorien und schwüle, dunkle Bilder. Jedes soll einen geheimen zweiten Sinn haben, der sich nur dem Eingeweihten ergiebt. Die Zaubereien des Mittelalters, die Rätsel der Halluzinirten, die wunderlichen alten Lehren aus der ersten Heimat der Menschheit reizen sie unabläßig. Sie folgen einer voix profonds qui conseille au Poëte, en ce temps, de se ressouvenir des plus anciennes leçons, d'écouter l'enseignement immemorial des Mages primitifs, de se pencher au bord des Métaphysiques et des Religions antiques. Joséphin Peladan, der sich selbst einen Magier nennt, den souveränen Herrscher über alle Körper, alle Seelen, alle Geister, hat einen okkultistischen Roman geschrieben. Der junge Adar und das herrliche Kind Izel lieben sich. Einsam leben sie in Nürnberg dem Traume. Da, eine Nacht im Mondenschein, sieht der Doktor Sexthenthal, wie Izel sich schlafen legt, an der Wand den Schatten ihres Beines. Der Meister Sexthenthal ist ein mächtiger Magier, der seinen Leib verlassen und in astralischem Zustande durch jede Mauer dringen kann. Als Incubus stillt er seine Begierde. Izel kann sich des unsichtbaren Liebhabers nicht erwehren. Wie Adar in den magischen Lehren die Mittel findet, den Incubus zu bezwingen, das ist der Vorwurf des Romans!

Endlich ist an ihnen immer ein unersättlicher Zug ins Ungeheure und Schrankenlose. Sie wollen immer gleich den ganzen Menschen ausdrücken: suggérer tout l'homme par tout l'Art. Sie wollen une réalisation parfaite de nos rêves de bonheur. Sie wollen unir la Vérité et la Beauté, la Foi et la Joie, la Science et l'Art. Sie sind nicht umsonst Wagnerianer. Alles Gewöhnliche, Häufige, Alltägliche ist ihnen verhaßt. Sie suchen die seltsame Ausnahme mit Fleiß. «Dans l'exception seule, en effet, pourront les nouveaux Poëtes réaliser les grands rêves d'aristocratie savante et de pureté belle.»"

Theater.

* In Meiningen ist **Ludwig Chronegk**, der Geheime Intendanturrat des Herzogs, gestorben. In vom feinsten Kunstsinn, von innigster Sachkenntnis, von unermüdlicher gemessener Thatkraft getragener Arbeit hat er an der Seite seines reformfreudigen Fürsten das Meininger Hoftheater zu dem gemacht, was es wurde, und seinen Namen für immer mit der Geschichte des deutschen Theaters verbunden. Das Anwachsen seines Leidens bestimmte mit das Aufhören jener Meiningischen Gastspielfahrten, die zuerst die Keime einer ernsteren Pflege des Bühnenwesens in die deutschen Städte streuten. Selbst zu jener der Meiningenschen scheinbar so widersprechenden Richtung, welche die Kunst des Schauspielers und des Regisseurs jetzt einschlagen zu wollen scheint, liegen ja die Anfänge für den näher Zusehenden doch schon bei den Meiningern selber.

* Über die **Claque**, wie sie in Wien blüht, macht das „Wiener Fremdenblatt" einige Angaben, die von allgemeinem Werte sind, da es sich leider um keine Wiener „Spezialität" handelt. „Das Solopersonal der Wiener Hofoper setzt sich aus fünzehn Sängerinnen, achtzehn Sängern und zehn Mitgliedern des Ballets zusammen; je nach ihren Gagen zahlen diese dreiundvierzig Mitglieder dem Claqueur monatliche Beiträge von fünf bis fünfzig Gulden. Wenn man als Durchschnittsziffer für den Kopf zwanzig Gulden annimmt, was der Thatsache entsprechen dürfte, so bezieht der Chef der Claque ein monatliches Einkommen von achthundert Gulden, das macht im Jahre zehntausend Gulden. Vor kurzer Zeit soll der in Rede Stehende von den kleinen Ersparnissen seines Einkommens eine Besitzung in Ungarn erworben haben. Man sieht, das Sprüchwort: «Handwerk hat goldenen Boden» hat auch hier seine Anwendung. Es ist ein offenes Geheimnis daß ein Sänger, der erst vor Jahresfrist sich ins Privatleben zurückgezogen hat, nachdem er vierunddreißig Jahre hindurch die Zierde des Instituts und ein ausgesprochener Liebling des Publikums gewesen, komplet im Banne der Claque stand, und daß ein ansehnlicher Teil seiner großen Gage in ihre Hände wanderte. Für einzelne Mitglieder ist es beinahe eine Unmöglichkeit, sich der Claque zu entschlagen. Es müßten alle Künstler einmütig zusammenstehen und die Claque nicht zahlen und somit verabschieden, nur dann ließe sich das Übel mit Erfolg bekämpfen. Mögen die ersten Kräfte der vornehmen Institute den ersten Anfang machen, die Claque sich abzugewöhnen; sie werden ihre Künstlerwürde wahren und obendrein Geld sparen." Uns wundert es, daß so selten die unfreiwillige Komik betont wird, die in dem auffallenden Widerspruche liegt zwischen dem hohen Künstlerstolze, der bei keinem Stande häufiger ist, als bei dem der Mimen, und dem Eingeständnisse durch die That, daß es ohne bezahlte Salven nicht abgehe.

Musik.

* Ob die **Versform für den Text einer Oper** oder überhaupt jedes Gesangswerkes nötig sei — über diese jüngst wieder von Zola angeregte Frage hat der „Figaro" die französischen Komponisten „interviewt". Für das Oratorium ist die Frage schon lange entschieden. Händels bedeutendste Werke,

Digitized by Google

Messias und Israel, sind ja auf den biblischen Prosatext komponirt, in Bachs Matthäuspassion stehen die auf die Bibelprosa komponirten Stücke höher, als die auf die Verse Picanders geschriebenen. In der Oper ist der Versuch noch nicht gemacht worden. Daher wagen sich viele Komponisten, wie z. B. Saint-Saëns, der selbst Verse macht, aber nur die seiner Librettisten komponirt, nicht auszusprechen. Gounod ist wie Zola für die Prosa, hat er doch selbst in jungen Jahren Molières Prosalustspiel Georges Dandin, so wie es ist, in Musik gesetzt, es jedoch freilich nie aufführen lassen. Massenet ist sehr für die Prosaoper eingenommen. Er sagt, er habe in seinem César de Bazan eine ganze Szene in Prosa komponirt, weil der Librettist die Verse nicht rechtzeitig geliefert habe, und kein Mensch habe sich daran gestoßen. Am eifrigsten treten Ambroise Thomas und Salvayre für den Opernvers in die Schranken, weil er dem Komponisten oft zu glücklichen musikalischen Gedanken verhelfe. Im Grunde genommen haben freilich auch sie, so gut wie alle anderen Komponisten, den französischen Vers, der nur einen rhetorischen, aber keinen musikalischen Rhythmus enthält, gelegentlich wie Prosa, d. h. ohne Berücksichtigung der durch die Reime bezeichneten Verschlüsse, in Musik gesetzt. Ob daher die Franzosen Poesie oder Prosa gehobenen Stils komponiren, kommt so ziemlich aufs Gleiche heraus. Reyer betont, daß sich die Prosaform besonders für übersetzte Opern eigne. Es ist das eine sehr richtige Bemerkung, die leider der französische Wagnerübersetzer Wildner nicht befolgt hat. Sie ist auch den deutschen Uebersetzern französischer Werke sehr anzuempfehlen, welche die Reimnot zu den entsetzlichsten sprachlichen Mißbildungen zu verführen pflegt, ohne daß dabei wirkliche deutsche Verse herauskämen, weil der französische Vers, dessen Rhythmus sie sich der Musik wegen anschließen müssen, von dem deutschen Versrhythmus gänzlich verschieden ist. — So berichtet über das Ergebnis dieser Abstimmung die „Frankfurter Zeitung."

Bildende Künste.

* Die **dritte Münchener Jahresausstellung. I.** Niemals wohl ist auf einer großen Ausstellung die germanische Kunst so sehr in den Vordergrund getreten, wie auf dieser dritten Münchener Jahresausstellung. Außer den Deutschen sind die Niederländer, Dänen, Norweger, Schweden, Schotten und Engländer sehr reich vertreten und unter den Deutschen wieder am reichsten diejenigen, die für die moderne Kunst am meisten zielgebend waren, durch Sammelausstellungen, oder doch durch eine größere Anzahl kennzeichnender Werke.

So vor Allen Arnold Böcklin. Er ist der eigentliche geistige Führer der Modernen, die nach Befreiung der Persönlichkeit von dem Zwang überlieferter Formen ringen und der Natur auf eigenen Wegen nahe zu kommen suchen.

Die künstlerische Thätigkeit, die eine Wiedergeburt der Natur im Kunstwerk, nicht ein Spiegelbild der Natur erstrebt, kann sich in drei Hauptrichtungen äußern, die selbstverständlich nicht starr und unvermittelt auseinanderstreben, sondern — es schwebt mir das Bild der Eiskrystalle vor — in einer Menge von Seitenzweigen und Verbindungslinien auslaufen und durcheinanderschießen. Für die erste Richtung ist kennzeichnend: der Künstler bleibt stehen bei der Wirklichkeit, d. h. bei der ersten Umbildung, die eine von sich unbekannte Wirklichkeit durch den Uebergang in eine Persönlichkeit erleidet, er vermeidet jede Weiterbildung, sucht dagegen den ersten Eindruck möglichst stark und voll zu erfassen und in seiner ersten Form festzuhalten. Für die zweite: er vermeidet zwar gleichfalls das Weiterbilden, die Erhaltung der Frische des ersten Eindrucks liegt ihm aber nicht so sehr am Herzen, als vielmehr das Erfassen der Beziehungen und des Charakteristischen. Für die dritte endlich: er bildet die Wirklichkeit weiter, aber nicht willkürlich, sondern gesetzmäßig-organisch.

Liebermann, Menzel, Böcklin sind für jede dieser Richtungen bezeichnende Vertreter. Ich muß hier ausdrücklich bemerken, daß ich mit dieser Reihenfolge keineswegs ohne Weiteres eine Steigerung, ein Fortschreiten von Niederem zu Höherem bezeichnen will. Die drei genannten Künstler stehen nicht über, sondern ganz unabhängig neben einander, und wenn man eine Beziehung zwischen ihnen herstellen will, so muß man Liebermann den Platz in der Mitte anweisen; die Menzelsche Kunst ist ein Ergebnis durchdringender Verstandsthätigkeit und scharfer Beobachtung, es ist etwas in ihr von preußischer Schneidigkeit; das künstlerische Schaffen Böcklins dagegen ist durchaus genial; Liebermann steht zwischen ihnen, er verdichtet wie Zola die Summe gewissenhafter Einzelbeobachtungen zum genialen Erfassen von Zuständen.

Ich will das Gesagte an einem Beispiel erläutern, indem ich hier wie später zur Erläuterung Bilder wähle, die sich auf dieser Ausstellung befinden. Liebermann hat eine Frau gemalt, die an einem Strick eine Ziege durch den mit spärlichem Pflanzenwuchs bedeckten Dünensand hinter sich herzieht. Die Bewegung der Frau ist von Hindernissen beeinflußt; sie kämpft vorwärtsstrebend mit dem frischen Seewind, der ihr entgegenweht, der Dünensand erschwert das Gehen und die Ziege bekundet für den Geruch dieses Sandes und der darauf wachsenden Gräser ein der Willensrichtung der Frau entgegengesetztes Interesse. Dadurch und durch eine gewissenhafte Beobachtung der Licht- und Luftwirkung erreicht der Maler, daß Gefühle in uns rege werden, denen vergleichbar, die wir empfinden würden, wenn wir selbst am Seestrande wandelten und das Wehen des Windes und den Wohlgeruch der Düne verspürten. Menzel würde den eigentlichen Vorgang in den Vordergrund rücken und einen besonderen Wert darauf legen, daß wir erführen, daß die handelnden Wesen eine holländische Frau und eine holländische Ziege seien. Böcklin endlich würde eine holländische Frau mit Ziegen überhaupt kaum gemalt haben. Für ihn wäre der Wirklichkeitsvorgang nur die Anregung gewesen zu einer freien dichterischen Umbildung, und das Ergebnis hätte ebensowohl ein Frühlingsbild wie ein „Sirenengesang" oder ein Kentaurenkampf sein können.

Außer den genannten für gewisse Hauptrichtungen der modernen Malerei kennzeichnenden Künstlern sind unter den deutschen Malern durch Sammelausstellungen noch vertreten: Hans von Marées, Klinger, Thoma, Stuck, Leibl und Trübner. Herman Eichfeld.

* Der **Wettbewerb um einen Kirchenbau,** den die reformirte Gemeinde zu Osnabrück ausschreibt, ist bemerkenswert wegen der grundsätzlichen Forderungen, die hier nach einer Ausarbeitung des Regierungsbaumeisters O. March in Charlottenburg gestellt werden. Denn „der Bau soll durchaus evangelisches Gepräge tragen und an seinem Teile mithelfen, einen evangelischen Baustil wieder ins Leben zu rufen". Die Kirche soll vor allem eine gute Predigtkirche sein, in der der Prediger von allen Plätzen aus gesehen und gehört werden kann. Eine Choranlage ist bei den Gebräuchen des reformirten Gottesdienstes, der einen Altardienst nicht kennt, nicht beabsichtigt. Wir empfehlen, daß in der der Gemeinde gegenüberliegenden nicht zu tiefen, flachen Ausnischung die Orgel untergebracht werde, davor die Kanzel und vor dieser freistehend, möglichst nahe der Gemeinde, der Abendmahlstisch. Die Stufen zur Kanzel müssen sichtbar, dagegen die Treppe und der Zugang zur Orgel der anwesenden Gemeinde verdeckt sein. Zu beiden Seiten des Tisches muß so viel Raum

Digitized by Google

vorhanden sein, daß man die Tafel des Tisches für die Abendmahlsfeier durch Herranrücken anderer Tische auf 5 m verlängern kann. Bei der Feier des Abendmahls sollen die Gäste an beiden Langseiten der Tische sitzend Platz nehmen können. Thunlichst nahe der Kanzel sind etwa 20 Plätze für die Ältesten und die Ehrengäste so anzuordnen, daß diese sowohl den Prediger wie die Gemeinde sehen können. Die Kirche soll 800 feste, mindestens 500 cm breite und 85 cm tiefe Sitzplätze enthalten, von denen im Schiffe etwa 500 und auf den Emporen etwa 300 anzulegen sind. Außerdem ist eine von außen zugängliche kleine Sakristei vorzusehen. Zu Unterrichts- und sonstigen Gemeindezwecken ist ein Raum von 80–100 Sitzen in der Kirche so anzulegen, daß er bei besonderen Veranlassungen zum Kirchenraume hinzugezogen werden kann. Die Wahl des Baustils ist den Wettbewerbern überlassen. Die Kirche soll eine Holzdecke erhalten und auch im übrigen, dem Geiste der reformirten Kirche entsprechend, einfach ausgestattet sein.

* Dreizehn Bände über **japanische Künstler** kündigt Edmond de Goncourt im ersten dieser Bände an, «Outamaro le peintre des maisons vertes». Goncourt hat die Einführung der japanischen Kunst in Frankreich schon öfter als sein größtes Verdienst bezeichnet. „Wenn Begeisterung für einen Gegenstand die Hauptsache ist, so ist er der richtige Mann, die Geschichte der japanischen Kunst zu schreiben, wenn jedoch kühle Kritik mehr wert ist, so wird man Goncourts Darstellung mit Vorsicht benutzen müssen." Wir erwähnen der Thatsache als eines neuen Markzeichens für das Vordringen des Japonismus in Europa — es bringt gewiß viel Gutes mit, dieses Vordringen, aber auch viel Gefährliches, denn was die Erfolge Japans bei uns bewirkten, das ist schließlich doch nur zum kleineren Teile die Freude am wahrhaft Vorzüglichen, zum größeren aber der Reiz, der auch den alten Goncourt noch zu seiner Arbeit bestimmte, der Reiz «de travailler dans du neuf».

* Uber **„die optischen Täuschungen im Dienste der bildenden Kunst"** hielt Walther Körber in der Berliner „Urania" einen Vortrag, über den wir nach der „Tägl. Rschau." kurz berichten wollen. Die optischen Täuschungen sind nur eine Gruppe der Sinnestäuschungen im Allgemeinen, welche sich ebenso wie auf das Gesicht, auch auf Gehör, Geschmack, Gefühl und Geruch beziehen können und das Gemeinsame haben, daß bei ihnen äußere Gegenstände in einer der Wirklichkeit nicht entsprechenden Weise gedeutet werden. Von den verschiedenen Arten der optischen Täuschungen besprach Herr Körber zuerst die Farbentäuschungen, welche auf der Erscheinung der Komplementärfarben (rot und grün, orange und violett, gelb und blau) beruhen. Ein weißer Grund mit blauen Malereien erscheint zum Beispiel gelblich, während rote Malereien den weißen Hintergrund grünlich erscheinen lassen. Der Maler hat auf solche Verhältnisse Rücksicht zu nehmen; er darf zum Beispiel eine nackte Figur auf blauem Grunde nicht mit demselben Farbenton malen, wie auf rotem Grunde. Für die richtige Anwendung farbiger Ornamente sind daher auch ganz bestimmte Regeln aufgestellt.

Eine Kontrasttäuschung tritt u. A. auf, wenn wir uns aus einem dunkeln Raum in einen mäßig beleuchteten begeben; dieser erscheint dann heller, als er in Wirklichkeit ist.* Im Kgl. Schauspielhause in Berlin hat man dies benutzt, um dem großen Konzertsaal mit geringen Mitteln eine fast feenhafte Beleuchtung zu geben; dies wurde dadurch erreicht, daß man die Nebensäle verhältnismäßig schwach erleuchtete. Sehr bekannt ist der Einfluß, den die Helligkeit eines Gegenstandes auf unsere Schätzung seiner räumlichen Ausdehnung hat: Jeder weiß, daß ein schwarzes Kleid schlanker macht, als ein helles. Die perspektivischen Täuschungen, welche bei der Theatermalerei eine so außerordentlich große Rolle spielen, wurden schon im alten Pompeji benutzt, um durch Wandmalereien die Räume ausgedehnter erscheinen zu lassen, und die italienischen Renaissancemeister haben gleichfalls ausgiebige Verwendung davon gemacht; wer in Bologna durch die gitterverschlossenen Eingänge vieler Häuser ins Innere blickt, staunt über die weiten, häufig mit Gärten abschließenden Gänge und Hallen, welche in Wirklichkeit nicht vorhanden sind, sondern nur durch die kunstreiche Bemalung dem Beschauer vorgetäuscht werden. Künstlich verstärkte Raumwirkungen kommen in der Baukunst mannigfach zur Anwendung. In der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin hat der Architekt es zu erreichen verstanden, daß die in Wirklichkeit flache Kuppel dem, der sie innen betrachtet, den täuschenden Eindruck einer halbkugeligen Kuppel macht. Die Siegessäule in Berlin erscheint dadurch, daß man die oberen Kanonenrohre, welche außen an der Säule angebracht sind, kleiner wählte als die unteren, höher als sie wirklich ist, da der Beschauer annimmt, daß die Rohre alle gleich groß seien und die oberen nur wegen ihrer größeren Entfernung kleiner erscheinen. Der Markusplatz in Venedig erscheint, von der Markuskirche aus gesehen, weit tiefer, als der Wirklichkeit entspricht; diese Täuschung beruht auf der Konvergenz der beiden Längsfassaden, welche man als parallel annimmt, so daß der Beschauer die gegenüber liegende Querfassade in weitere Entfernung verlegt, als thatsächlich vorliegt. Die Vernachlässigung dieser Wirkung konvergirender Linien ist ein Fehler, der u. A. bei der Anlage der Säulenhalle vor der Peterskirche gemacht worden ist; wie Professor Thiersch gezeigt hat, divergiren dieselben anstatt zu konvergiren, und setzen dadurch den Eindruck herab, den die gewaltigste Kirche der Welt unter anderen Umständen auf den Beschauer ausüben würde. Wunderbar ist es, mit welcher Genialität die alten griechischen Meister bei ihren Tempelbauten die Täuschungen in Bezug auf Linienführung und Verhältnis in Rechnung gezogen haben. Die Schiefstellung der Säulen, ihre Verjüngung nach oben, ihre Schwellung in der Mitte, auch die Kanellirung sind alle durch die Rücksicht auf die optische Wirkung begründet; über den Zweck der merkwürdigsten dieser «optischen Finessen», der «Kurvaturen», d. h. der schwachen Aufwärtskrümmung der Horizontallinien, stimmen freilich die Ansichten der Fachmänner noch nicht ganz überein.

* Über das entsprechende Verhältnis bei den Bildereinrahmungen sprachen wir ja hier erst wieder kürzlich. Wer Goldrahmen der Lichtwirkung der Bilder für förderlich hält, sollte doch auch dafür sprechen, daß der Zuschauerraum im Theater beim Heben des Vorhangs nicht verdunkelt, wie das jetzt geschieht, sondern erhellt werde! Kw.-L.

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender.)

In Sachen: Ist die Architektur eine Kunst?

In meinem Aufsatze „Ist die Architektur eine Kunst" (Kw. IV, 14) hatte ich geschrieben: „ich fordere Jedermann auf, mir nur einen Satz zu nennen, der für Malerei, Plastik und Poesie ebenso Gültigkeit in Anspruch nehmen könnte, wie für die Musik und die Architektur, aber auch nur für diese höheren Künste, und der nur einigermaßen logisch greifbare Begriffe enthielte."

Aus Anlaß dieser Zeilen richtete Herr Baron von

Digitized by Google

Löwenskjöld-Löwenborg in Veile, Dänemark, ein Schreiben an den „Kunstwart", in dem es heißt: „Wahrscheinlich dürfte eine Definition dieser fünf Künste der gestellten Forderung genügen, aus welchem Grunde ich selbige Definition hier folgen lasse und dem Herrn Kritiker zur Verfügung stelle:

Die Kunst ist eine Verstandesäußerung, in welcher der Betreffende seine idealen Vorstellungen von der logischen Verbindung des wesentlich Seienden unter sich darstellt, das Unwesentliche durchaus bei Seite lassend. Der Künstler stellt die Idee des wesentlich Seienden, dessen idealen Zweck dar, wie er diesen begreift und auffaßt. Auf den Beschauer wirkt diese Darstellung Gefühle erregend, um so mehr, als der Künstler diesen Zweck verstanden hat.

Diese Definition paßt auf die genannten fünf Kunstarten, gleichviel auf alle fünf, und dürfte, wie gesagt, den Forderungen K. Erdmanns entsprechen."

Ich glaube, daß sich eine Verständigung mit dem Herrn Einsender aus dem Grunde kaum wird herstellen lassen, weil unsere philosophischen Voraussetzungen gar zu verschieden sind. Es giebt ja eine sehr große Zahl von sogenannten Definitionen der Kunst, und zumal die hohe Metaphysik treibenden Philosophen und Systematiker der Ästhethik haben sich die Mühe gemacht, dergleichen aufzustellen. Ich will auch gar nicht bestreiten, daß diese Definitionen zum Teil recht geistreiche Ideen enthalten und daß sie dem Erklärungsbedürfnis gar Vieler völlig Genüge leisten. Nach meiner nüchternen und positivistischen Auffassung aber ersetzen sie nur unbestimmte Begriffe durch noch unbestimmtere, suchen sie das Unbekannte durch ein noch Unbekannteres zu erklären.

Was im Besonderen die Definition des Herrn von Löwenskjöld anlangt, so wird man sich — meines Erachtens — leicht darüber einigen können, daß die Kunst keinesfalls eine „*Verstandesäußerung*" sei, aber man wird sich niemals darüber zu einigen vermögen, was man unter dem „Wesentlichen" des Seienden oder unter dessen „idealem Zweck" zu verstehen habe. Einmal zugegeben, es habe einen guten Sinn, zu sagen, der Erbauer des Kölner Doms habe durch diesen Bau seine „idealen Vorstellungen von der logischen Verbindung des wesentlich Seienden dargestellt", oder Beethoven habe in seinen Symphonien „den idealen Zweck des wesentlich Seienden" zum Ausdruck gebracht: Warum soll man nicht in gleicher Weise sagen dürfen, auch Kant habe in seiner Kosmogenie seine „idealen Vorstellungen von der logischen Verbindung des wesentlich Seienden" dargelegt? Ist aber eine Hypothese über die Entstehung unserer Weltkörper eine Kunst? Und ebenso ließe sich behaupten, daß Philosophie, Wissenschaft, kurz jegliches Theoretisiren sich der genannten Definition füge und also demgemäß als Kunstübung aufgefaßt werden könne.

Ich kann beim besten Willen nicht einsehen, warum man sich dagegen sträubt, den Kunstbegriff als einen vieldeutigen und mannigfach abgestuften aufzufassen; warum man nicht konstatiren will, daß er fließende Grenzen habe und in steter Veränderung begriffen sei. Eine solche Einsicht schadet weder der künstlerischen Hervorbringung, noch hemmt sie irgendwie die ästhetische Forschung. Giebt es doch gar viele solche allgemeine Begriffe, deren Inhalte einer ununterbrochenen Entwickelung unterliegen, so daß jede neu sich aufdrängende Erscheinung die alten künstlich gezogenen Schranken sprengt und die einst trefflich begründete und völlig ausreichende Begriffsbestimmung gänzlich sinnlos macht! Die Zoologie bleibt eine fortgeschrittene Wissenschaft, auch wenn sich der Begriff des Tieres nicht definiren und streng von dem der Pflanze scheiden läßt. Und die Physik war bereits auf einer hohen Stufe der Entwickelung angelangt, als noch Niemand eine Ahnung besaß, welche völlig neuen Gebiete sich ihr im Magnetismus und in der Elektrizität erschließen sollten; Gebiete, welche natürlich alle bis dahin üblichen Abgrenzungen ihres Stoffgebietes über den Haufen rennen mußten. — Ich halte es daher für gründsätzlich verfehlt, schon heute nach einer abschließenden Begriffsbestimmung der Kunst oder überhaupt nach ganz allgemeinen Kunstgesetzen zu forschen, statt die empirisch gegebenen Künste im Einzelnen zu untersuchen oder *spezielle* Probleme, die gleichzeitig mehrere Künste betreffen, zu behandeln. Aber freilich scheint es ein unausrottbares menschliches Bedürfnis zu sein, stets die letzten Fragen zu erörtern, zu spekuliren und zu phantasiren, solange das Urteil noch durch keine *Einzelkenntnisse* beschwert ist. Wie leicht ließ es sich doch Naturphilosphie treiben, als die Naturforschung noch in den Windeln lag! Wie viel Geist ist mit müßigen und schief gestellten Problemen vergeudet worden! Aber die Aesthetik steht heute noch vielfach auf dem Standpunkte der nunmehr glücklich entschlummerten Naturphilosophie: sie will ein Dach bauen, bevor der Grundstein gelegt und das Mauerwerk aufgeführt ist. Mühsam ist's freilich, Stein für Stein zusammenzutragen um eine sichere Grundlage zu schaffen, aber die Arbeit ist unvermeidlich, falls das Gebäude überhaupt errichtet werden soll. Und ich wiederhole: für eine ernsthafte und fruchtbringende wissenschaftliche Aesthetik ist vorläufig alles Spekuliren über die *allgemeinsten* Kunstgesetze völlig wertlos.

K. Erdmann.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Theater. (Eine „Freie Tagesbühne") Unser Verkehr 3. — (Eine Aeschylus-Aufführung) Norden, Allg. Z., B. 134. — (Der Beifall im Theater) Hartmann, Dresdn. Z. 147. — (Das deutsche Volkstheater in Wien) Kienzl, Dtsch. Vlksbl. 894. — (Meistertrunk in Rotenburg) v. Hahn, Lpz. Z., w. B. 73.

Bildende Künste. (Th. v. Hansen) Kunstchr. 19. — (Morelli) Seidlitz, Rep. f. Kwsch. 4. — (Springer) Schumann, Dr. A. 154. — (Genz) † Rosenberg, Z. f. b. K. 8 ff. — (Michelangelos Plan z. Kapitol u. s. Ausführung) † Michaelis, ebd. — (Athena Parthenos) Amelung, ebd. — (K. W. Diefenbach) Welcke, Mod. Bl. 10.

Inhalt: „Volkskunst", von F. A. **Rundschau.** *Dichtung.* Oskar von Redwitz †. Der allgemeinere Wert der Nationalliteratur für ein Volk. Die französischen Dekadenten. *Theater.* Ludwig Chronegk †. Die Claque. *Musik.* Die Versform für den Text einer Oper. *Bildende Künste.* Die dritte Münchener Jahresausstellung, I. Ein Wettbewerb um einen Kirchenbau. Die japanische Kunst in Frankreich. Die optischen Täuschungen im Dienste der bildenden Kunst. **Sprechsaal.** Karl Erdmann, in Sachen: „ist die Architektur eine Kunst?" **Zeitungsschau.**

Digitized by Google

Der Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts" zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden" zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart", der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M. 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Soeben erschienen:

Deutschland im Jahre 2000

von G. Erman.

Preis 1 Mark (gegen Briefmarken franko).

Aus dem Inhalt: Deutschland. Neu Rom. Großdeutsche Zukunft. Der letzte Krieger. Teilung der Türkei. Selbständigkeit Polens. Reform der internat. Schiedsgerichte. Trennung v. Kirche u. Staat. Verteilung des Welfenfonds. Mischehen zwischen Nord u. Süd. Das Heer als volkswirtschaftl. Erziehungs-Anstalt. Politische Rechte der Frau. Der Reichstag d. Zukunft. Deutsche Besiedelung der Sahara. Regulirung der gleitenden Lohnstufen. Übernahme der Großbetriebe durch den Staat. Einheitl. deutsche Freischule. Belgien unter Herrschaft des 4. Standes. Europäischer General-Strike. Der „Herr Staat". Der 5. Stand, der Sozialismus oder d. Grüne Internationale. Germanisirung der Juden. Innere Kolonisation. Gipfel der Natur u. Anschauung im Unterricht. Adolph Menzel als Erzieher. u. A. u. A.

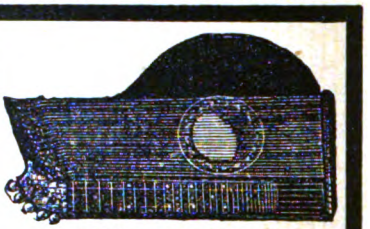
Lipsius & Tischer, Verlagsbuchhandl. Kiel u. Leipzig.

Ferd. Hillmann Söhne,
Inh. Ed. Gelpke,
Dresden, Prager Straße 38,
empfehlen
Rahmen
in jeder Stilart u. Ausführung. **Alte Bilder** werden gewissenhaft renovirt u. staubfrei wieder gerahmt. Fabrikation von Spiegeln u. feinen Holzwaren für **Zimmerdekorationen.**
Neu-Vergoldungen in solidester Ausführung.

Grosse
Antiquitäten-Ausstellung
im Kunstauktionshaus,
Rindermarkt 2, **München.**
täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr
(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr)
geöffnet. **Eintritt frei.**
Annahme und Verkauf von **Antiquitäten, alten und neuen Gemälden,** Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.
Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Die
Fahrrad-Fabrik
„Normal"
ist die beste u. billigste
Bezugsquelle für Fahrräder
aller Art. Wer ein Fahrrad kaufen will, der versäume nicht, sich meine **Preisliste** senden zu lassen. Wo ich nicht vertreten bin, versende ich direkt.
Adolf Siksay,
Dresden-Striesen.

Protectorin
J. K. H. Grossherzogin
Luise von Baden.
Kostenlose Versendung d. Lehrpläne.



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Ed. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, küstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M. 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Gemälde-Salon
von
Theodor Lichtenberg,
Breslau, Provinzial-Museum. Dresden, 20 Ferdinandstraße.
Galerie hervorragender moderner Meister.
— Eintrittspreis 50 Pf. —
Jahresabonnements f. 1 Pers. 5 Mark, weitere Karten für Personen derselben Familie 4 Mark.

Kunstliteratur
sowie
Vorlagenwerke
für alle Zweige des Kunstgewerbes, namentlich für Malerei, Dekoration usw., liefert von seinem großen Lager schnell die **Polytechnische Buchhandlung A. Seydel** in Berlin W., Mohrenstr. 9.
Neuer Kunstkatalog gratis!

Pro Band 50 Pfennig. Geheftet.

Engelhorns Allgemeine
ROMANBIBLIOTHEK
Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.
Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.
Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.
Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band 75 Pfennig. Gebunden.

REINE
CUBA-CIGARREN
betreffend.
Marke: Ultra mar 1888
Panetelas,
die aus **Westindien (Matanzas) aus 1888er Ernte** stammen, werden in Original-Kästchen mit **45 Stück Inhalt** zum Preise von **2 M. 97 Pf.** (1000 = 66 M.) franko gegen franko **abgegeben.** Partien verzollt franko und frei Verpackungskosten mit 66 M. pro 1000 Stück, unverzollt ab Hamburg 1000 Stück mit 14 Dollars berechnet nach Massgabe des jeweiligen Berliner Kurses. —
Den Verschleiss vermittelt Bergdirektor A. Ziegenspeck, **Altenburg i. S.**

Digitized by Google

Deutsches Litteratur-Comptoir

Deutsches Litteratur-Comptoir

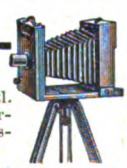
Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 21.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder
fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Holzschnitte, Zeichnungen, zu Annoncen, Werken, Preis-Couranten, Illustrationen aller Art,
fertigt
Clichés etc.
C. Bierstedt.
DRESDEN, Schlossstr. 30.

Der Sammler
Illustrirte Fachzeitschrift für die Gesamtangelegenheiten des Sammelwesens.
Unter Mitarbeit hervorragender Fachgelehrten herausgegeben von
Dr. Hans Brendicke in Berlin.
XII. Jahrgang.
Halbjährlich 12 Nn. zu je 12 Seiten mit Abbildungen = 3.40 M.
Einzelne Probenummer postfrei u. unberechnet.
Verlag von Hans Lüstenöder, Berlin W. 35.

PHOTO-

graphische Apparate u. sämtl. Zubehör liefert u. Gewährleistung für gutes u. leistungsfähiges Fabrikat
Ludw. Schaller, Stuttgart,
No. 14 Marienstrasse No. 14.
Hauptpreisl. m. ü. 100 Abbildungen und **Anleitung z. Photographiren** steht g. Einsendg. v. 60 Pf. zu Diensten.

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

ROM
Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

A. E. HRHARDT ANSTALT
XYLOGRAPH HALLE A. S.
Anfertigung von Holzschnitten Cliché's Proben gratis Berechnung billigst

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig. Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Aetherische Harz-Oel-Farben
H. SCHMINCKE & Co.
Die Mussinifarben
übertreffen jede andere Oelfarbe an Klarheit und Leuchtkraft.
DÜSSELDORF
Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Emil Wünsche
Fabrik photogr. Apparate
DRESDEN Moritzstr. 20.

F. S. JAHN X. A.
Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

Digitized by Google

Das Kunstgewerbe

Illustrirte Halbmonatsschau.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius.

Ihre Mitarbeit haben bisher bethätigt oder zugesagt u. A.: Dr. H. E. von Berlepsch, München; Georg Böttticher, Leipzig; Hofrat Dr. Jakob von Falke, Direktor des k. k. Museums für Kunst und Industrie, Wien; Aemil Fendler, k. Direktorialassistent am Kunstgewerbemuseum, Berlin; Fedor Flinzer, Inspektor des städtischen Zeichenunterrichts, Leipzig; Hofrat Professor E. Graff, Direktor der k. Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums, Dresden; Dr. Cornelius Gurlitt, Architekt, Charlottenburg; Dr. Georg Hirth, München; Professor Richard Hofmann, Direktor der kunstgewerblichen Fachzeichenschule, Plauen i. V.; Professor Dr. J. Janitsch, Direktor des Schlesischen Museums, Breslau; Professor Karl Krumbholz, Groß-Schönau; Professor M. Meurer, Berlin; Dr. Ludwig Pietsch, Berlin; Geheimrat Prof. Dr. Franz Reuleaux, Berlin; Oberregierungsrat Dr. W. von Seidlitz, Dresden; Regierungsbaumeister Hans Schliepmann, Berlin; Dr. Paul Schumann, Dresden; Dr. Georg Voß, Berlin.

„Das Kunstgewerbe" erscheint reich illustrirt zum Preise von

1 Mark vierteljährlich.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten (Nummer in der Zeitungsliste: Deutsches Reich 3429a; Bayern 1690a, Österreich 1545a), unmittelbar unter Kreuzband ohne Portoberechnung nur bei Jahresabonnement (4 M.) — Probehefte unentgeltlich — vom

Kunstwart-Verlag, Geschäftsstelle des „Kunstgewerbes", Dresden-A.

Urteile über die Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Internationale

Kunst-Ausstellung

BERLIN 1891

im Landes-Ausstellungs-Gebäude am Lehrter Bahnhof

Täglich geöffnet von 9 Uhr vormittags bis 9 Uhr abends

Eintrittsgeld 50 Pf. — Montags 1 Mk.

Lesenswert und empfehlenswert ist das neue Buch:

Betrachtungen über Baukunst.

Zum Verständnis moderner Architektur-Fragen.

Von **Hans Schliepmann.**

110 S. i. gr. 8, gute Ausstattung, Preis geh. 2 M., gebd. 2 M. 50 Pf.

Vergl. Besprechung im 17. Hefte des „Kunstwarts".

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, sowie durch die Verlagshandlung **A. Seydel in Berlin W.,** Mohrenstraße 9.

Prospekt wird kostenfrei versandt.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyß & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden-A. 16.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

21. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Das Ende des Bühnenkriegs.

Der Streit zwischen dem „Bühnenverein", der die deutschen Theatervorstände vereinigt, und der „Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger" ist nach einjähriger Dauer wieder „geschlichtet". Ich habe ihn im „Kunstwart" (vgl. Kw. III, 14) zu einer Zeit besprochen, in der eben beide Kämpfer mit schwerem Geschütz gegen einander losdonnerten, während es sich um den Austrag ernster allgemein interessanter Kunstfragen zu handeln schien. Daher wünschen und erwarten Sie jetzt von mir auch ein Nachwort über den weiteren Verlauf und Abschluß dieser Gährung. Nun — die gegenseitigen Anschuldigungen haben während der Monate ihres Hochgangs eine lange Reihe kunstschädlicher Theaterübelstände bloßgelegt, aber selbst diejenigen Schädigungen, die auch bei jedem gewöhnlichen Streit zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern zur Sprache kommen, sind laut Inhalt des Friedensschlusses einer erst zu erwartenden Ausgleichung vorbehalten — die eigentlichen Kunstfragen dagegen bleiben vorerst noch ein Noli me tangere. Wenn nicht der Nachhall des so viel Staub aufwirbelnden Wortgefechtes eine andere Spätfrucht zu zeitigen vermöchte, so könnte man den erkämpften Kunstgewinn füglich mit dem Horazischen Vers verbuchen: Parturiunt montes nascetur ridiculus mus. Doch geschähe das heute vielleicht doch etwas verfrüht.

Angesichts der Ergebnislosigkeit in der Hauptsache verbleibt als Gegenstand für das Nachwort nur der Hinweis auf die schwer und jedenfalls nur langsam überwindbaren Verhältnisse, aus welchen vorläufig jene erwuchs. Für ein unbedingtes Schlußurteil, gleichviel ob im verwerfenden oder beistimmenden Sinne, fehlen ja noch die sicheren Anhaltspunkte. Schwankt doch in der Gegenwart auch so vieles Andere, von welchem die Beschaffenheit der Bühnenleistungen wesentlich abhängt! Ringt doch das lebende Geschlecht im Allgemeinen mit den Schwierigkeiten von Übergängen, die eine Kette erst zu lösender Problemglieder ans Tageslicht brachten auch für die Bühnen-Ästhetik, wie man am auffälligsten aus den Versuchen der sogenannten „Freien Bühnen" ersieht! Es schwirren ja sogar die Ansichten über die an ein wahrhaft zeitgemäßes Theater überhaupt zu stellenden Anforderungen vorerst noch bunt durcheinander, je nach der Verschiedenheit der persönlichen Ansichten vom allgemeinen Entwicklungsgang der Zeitgeschichte, denen der Beurteilende huldigt. Es giebt dem vorläufigen Bühnen-Friedensschlusse gegenüber, so weit die Tragweite jener Bedingungen schon jetzt übersichtlich ist, einen Beurteilungsstandpunkt der zum Lachen reizt, einen der zu Thränen rührt, einen der Jedermann vollkommen gleichgiltig läßt, und auch einen mit dem Wahlspruche: Difficile est satiram non scribere. Der erste Standpunkt gewährt den materiellen Verspottern aller höheren Geistesbestrebungen, der zweite den Fortschrittsschwärmern, der dritte den Zweiflern am Kulturberuf des Theaters und der vierte den sich selbstgenügenden Humoristen eine bequeme Unterlage für ihre Voreingenommenheit oder persönliche „Überzeugung". Welcher von den vieren der richtigere sei oder ob keiner etwas tauge, wird leicht erkennen, wer die Anlässe ins Auge faßt, durch die der anfänglich auf Erstürmung des Parnasses lossteuernde Kampf rasch ins Fahrwasser eines nur für die zunächst Beteiligten noch interessanten Hauszwistes über ein Bischen weniger Arbeitgeberdruck und ein Bischen mehr Arbeitgeberrechte herübergelenkt wurde, um dann nach längerem Waffenstillstand in einen Vergleich mit noch unparagraphirten Zugeständnissen einzulaufen.

Der unmittelbare Anlaß zum offenen Ausbruche des Streites ist Jedermann bekannt. In einem Wiener

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

Blatte waren nicht sehr schmeichelhafte Aufsätze über den „Bühnenverein“ erschienen. Das Bühnenvereins-Präsidium hielt die „Genossenschaft“ für deren Veranlasserin und forderte von ihr einen Widerruf. Da dem nicht entsprochen wurde, so erklärte das Vereinspräsidium die Weigerung kurzweg für eine straffällige Unbotmäßigkeit und untersagte den Vereinsbühnen die fernere Veranstaltung von Benefizen für die Pensionskasse der Genossenschaft sowie die fernere Ablieferung der sonst noch für diesen Zweck bisher geflossenen Gelder. Die Genossenschaft fühlte sich dadurch verletzt und warf als Gegentrumpf die Theater-Reformfrage auf. So schien der kleine materielle Anlaß eine große geistige theaterluftreinigende Wirkung erzeugen zu wollen. Fortan brachte das amtliche Genossenschafts-Organ in jeder Nummer flammensprühende Aufsätze über Theater-Mißstände, über die Bedrückung und Rechtlosigkeit der Schauspieler und über die Notwendigkeit eines zeitgemäßen Neuaufschwunges des Theaters als einer kulturellen Kunstanstalt.

Inzwischen tagte, im Frühjahr 1890, in München ein Vereins-Ausschuß, um Mittel zur Beschwichtigung des aufgeregten Schauspielerstandes zu schaffen und dem zu weit gegangenen Vereinspräsidium eine goldene Rückzugsbrücke zu zimmern. Wenige Tage darauf hatten sich in Berlin auch die Abgeordneten der Genossenschaft ein Stelldichein gegeben, erklärten sich mit dem bisherigen Vorgehen der Genossenschafts-Vorstände und mit der reformmutigen Haltung des amtlichen Organs „einverstanden“, erklärten ferner, daß sie eine Revision des Schiedsgerichtes auf Grundlage „voller Gleichberechtigung der Genossenschaft mit dem Bühnenverein und unter allen Umständen eine Beschleunigung des Verfahrens“ anstrebten; daß bezüglich der Theater-Verträge „ihr Endziel 1. Fachbezeichnung, 2. gegenseitige Kündigung, 3. gegenseitige Konventionalstrafe“ sei; daß der Bühnenvereinspräsident, als er in einem vertraulichen Rundschreiben die Genossenschaft feindseliger Gesinnungen gegen den Verein beschuldigte, „von einer irrtümlichen Voraussetzung ausgegangen“ sei; daß die Genossenschaft „es als ihren Beruf erkenne, in ihrer Vereinigung den notwendigen festen Organismus zu schaffen zur Förderung der hohen kulturellen Aufgaben des deutschen Theaters im Allgemeinen und im Besonderen zur Wahrung der Interessen der deutschen Bühnen-Angehörigen in ihrem künstlerischen, rechtlichen und sozialen Verkehr“; daß die Delegirten-Versammlung den dankenswerten Vermittelungsschritten des Münchener Bühnenvereins-Ausschusses „festes Vertrauen“ entgegen bringe, daß sie aber für den Fall der Ablehnung ihrer eigenen Vorschläge den Zentral-Ausschuß der Genossenschaft „beauftrage, in Wahrung der Ehre und Würde der Genossenschaft und zum Schutze der Interessen aller Bühnen-Angehörigen mit allen rechtlich und moralisch zulässigen Mitteln vorzugehen, die ihnen zweckdienlich erscheinenden Schritte zu unternehmen und darüber öffentlich im Genossenschaftsblatte Mitteilung zu machen.“

Diese Beschlüsse kennzeichnen den Höhepunkt der schauspielerischen Kunstbegeisterung. Von da an aber machte sich bald ein gewisser Rückschlag fühlbar, welcher wohl nicht allein der auch von mir in meinem früheren Aufsatz betonten Erkenntnis entsprossen sein mag, daß man Kunstfragen nicht durch verbitternde Kriege, sondern nur auf dem Weg freundlicher Verständigung glücklich zu lösen vermöge. Fortan traten vorläufig an die Stelle des offenen Kampfes vertrauliche Unterhandlungen. Auch das amtliche Blatt, das mit der ungeschminkten Berichterstattung beauftragt worden war, verwandelte sich von Woche zu Woche wieder mehr in einen diplomatischen Schweiger. Was in dieser Zeit der für die Öffentlichkeit plötzlich eingetretenen Waffenruhe hinter den Kulissen an Gründen und Gegengründen abgewogen worden sein mag, läßt sich aus seinen öffentlichen Nachwirkungen vermuten.

Als die Vertreter der Genossenschaft im Dezember wieder öffentlich mitsammen tagten, hatte in beiden Lagern eine friedfertige Stimmung bereits wieder die Oberhand gewonnen. Die Delegirten führten nicht mehr die entschiedene Sprache, durch welche sie sich zur Frühlingszeit bemerkbar gemacht hatten, und streckten auf Treu und Glauben die Waffen, als ihnen drei Herren aus ihrer Mitte versicherten, daß der Bühnenverein nach dem Ausspruche zweier seiner Mitglieder „gewillt“ sei, künftig „die Kommissionsmitglieder der Genossenschaft für vollkommen gleichberechtigt mit den Kommissionsmitgliedern des Bühnenvereins zu halten.“ Die vorbehaltslose Waffenstreckung erfolgte wohl von Seite des einen Teiles der Delegirten aus Besorgnis, daß mit fortgesetztem Widerstande dem Bühnenverein, welcher als Herrscher über sechszig der bedeutendsten Theater große Macht besitzt, schließlich gar kein Zugeständnis abzugewinnen wäre. Die anderen scheinen ihre Zustimmung unter den gewiß ebenfalls nicht unbegründeten Eindrücken der viele Bühnen-Angehörige längst drückenden Furcht vor persönlichen weiteren Nachteilen eines fortgesetzten Zerwürfnisses mit den Theaterleitern gegeben zu haben. Über den schließlich nochmals aufgetauchteu Antrag, daß „die Angelegenheit zwischen Bühnenverein und Genossenschaft auf dieser Delegirten-Versammlung geregelt werden möge, ohne daß sich die Genossenschaft irgend etwas dabei vergebe“, ging man einfach zur Tagesordnung über. Der Genossenschaftsvorstand und sein Stellvertreter, welche die Bewegung geleitet hatten, legten ihre Stellung nieder und lehnten die auf sie gefallene Wiederwahl ab. Auch der offizielle „Bericht über die Resultate der Untersuchung des Notstandes der privaten Theater-Unternehmungen und ihrer Mitglieder“, der in dieser Versammlung zur Vorlesung kam, förderte wenig Ermutigendes zu Tage. Der Berichterstatter klagte in seinem fast zweistündigen Vortrag über die ihm bei der Untersuchung größtenteils „nur sehr ausweichend“ erteilten Aufschlüsse und bemerkte schließlich über seine eigenen Vorschläge, daß die Gewißheit, ob damit „etwas zu erreichen wäre, freilich Niemand geben könne.“ Dieser letzteren Ansicht kann man unbedingt beistimmen, denn die von ihm vorgeschlagenen Heilmittel sind nur Mittel einer Behandlungsart, welche den Kern der Frage mit Glacé-Handschuhen streichelt, nach dem Grundsatze: „Wasch mir den Pelz und mach mich nicht naß!“ Die ganze Verhandlung machte den Eindruck, als ob eine durchgreifende Theater-Reform überhaupt

Digitized by Google

nicht von den Schauspielern in Fluß gebracht werden könnte.*

Der Bühnenverein seinerseits hat sich mit einem thatsächlichen Entgegenkommen auf die Waffenstreckung der Genossenschaft hin bisher noch nicht sehr beeilt. Erst in der in Dresden tagenden Generalversammlung vom Mai d. J. faßte er als vorerst einzig festgesichertes Zugeständnis den Entschluß, die während der Konfliktszeit beschlagnahmten Gelder, die er ohnehin auf die Dauer nicht hätte zurückhalten können, an die Genossenschaft auszuliefern. Gemeinsame Beratungen, zunächst über die Kontraktfrage, haben in einer Besprechung zwischen Delegirten des Bühnenvereins und der Genossenschaft im Mai in Dresden erst begonnen; und „demnächst" sollen auch bezüglich der Reform des Schiedsgerichts gleiche Besprechungen ins Werk gesetzt werden. Über die dabei auftauchenden Vorschläge wird voraussichtlich der „Bühnenverein" erst in einer künftigen Generalversammlung, also mutmaßlich im Mai oder Juni 1892, endgiltig entscheiden. Die Freunde zeitgemäßer Bühnenreformen haben also kürzestens noch bis dahin Zeit, in der Hoffnung zu verharren, daß der so lärmvoll begonnene Bühnenkrieg doch nicht in all seinen Hauptteilen eine bloße Nachahmung der alten Komödie „Viel Lärm und Nichts" gewesen sei. Möge ihre Erwartung sich erfüllen!

Das vorläufige Zugeständnis der Gleichberechtigung beider Körperschaften bietet, wenn sie in der Praxis nicht blos formell beachtet wird, allerdings eine Handhabe für künftige durchgreifendere Reformen als die sind, welche nun zunächst zum Austrage kommen werden. Falls der hierauf gestützten Hoffnung nicht abermalige Enttäuschungen bevorstehen, so wird man es dem guten Willen der Bühnenleiter zu danken haben, in deren Obhut die Behandlung der dramatischen Kunst vorerst wieder fast so unbeschränkt gelegt ist, wie vor dem Ausbruch des Bühnenkriegs.

Das unter ihnen im Allgemeinen gegenwärtig eine den Verbesserungen günstige Stimmung vorherrscht, ist, — wie ich auf Grund persönlicher Mitteilungen aus den betreffenden Kreisen versichern kann, — trotz des zögernden Vorgehens nicht zu bezweifeln. Aber — gehören zu einer wahrhaft zeitgemäßen Bühnen-Reform nicht außer den Theaterleitern und dem darstellenden Personal auch noch andere mitwirkende Kräfte? Die Art, wie die Verbesserungen ermöglicht werden sollen, läßt sich leichter vorschlagen als durchführen. Gleich bei dem ersten Hauptbedürfnis, nämlich bei dem Suchen nach entsprechenden dramatischen Neuheiten, stößt man auf ein vorerst noch unlösbares Problem. Woher sollen die Bühnenleiter geeignete Werke beziehen, so lange selbst unsre begabten Dramatiker sich in der Wahl von psychologischen Absonderlichkeiten gefallen, deren Behandlung eher für die Klinik und den Irrenarzt geeignet wäre, als für die Bühnenkunstwerke? Welchen Darstellungsstil sollen sie pflegen, so lange unsre Dramaturgen die zwischen zwei Ausstattungs-Extremen liegende Mitte verläugnen und sich über die Frage streiten, ob man zur Gründung eines wahren Zukunftstheaters der Rückkehr zur vollständigen Ausstattungslosigkeit oder der Steigerung des opernhaften Ausstattungspompes bedürfe? Die Blasen, die im Leben des Wirklichen durch die allgemeinere soziale Gährung der Gegenwart erzeugt werden, finden eben auch im dramatischen Schrifttum und dessen Darstellung ihre photographische Wiedergabe. Stichhaltigeres kann erst von einer hoffentlich nicht allzufernen Zukunft erwartet werden, in der die Menschheit ihren gegenwärtigen Übergangsprozeß durchgerungen haben wird und wieder festen Boden unter sich fühlt. Denn auch das Ideal als Strebensziel für die Kunst läßt sich nicht willkürlich a priori gestalten, es muß sich aus den Gestaltungen des wirklichen Lebens gleichsam herauskristallisiren und stellt in seiner reinen Erscheinung die vollendete Wirklichkeit dar. Was nach Oben oder nach Unten darüber hinausschweift, ist unkünstlerische Phantasterei oder prosaischer Tand.

Der Verlauf des Bühnenkriegs und seine vorerst mageren Ergebnisse samt all dem, was mittelbar und und unmittelbar damit zusammenhängt, haben wieder einmal recht deutlich gezeigt, daß das Theater, das man mit Recht den Spiegel der Zeit nennt, auch in den Vorgängen hinter seinen Kulissen die Zeit abspiegelt. Wen soll oder darf man verantwortlich machen, wenn das abgespiegelte Bild einiges Mißbehagen erregt? Etwa den allgemeinen Entwickelungsgang der Zeit? Das träfe allerdings den Nagel auf den Kopf; aber wer vereinzelt einer allgemeinen Zeitströmung Umkehr oder Halt gebieten wollte, der gliche dem kühnen Schwimmer, der stromaufwärts ringt und von den über ihn zusammenstürzenden Sturmwellen verschlungen wird. Würde sein Untergang den Stromlauf ändern?

Weil das Niemand voraussetzen kann, so wähle ich zur Formulirung meiner Schlußansicht keinen von den vier eingangs erwähnten Standpunkten, sondern einen fünften, auf welchem ich vielleicht der Auffassung aller einsichtsvollen und jedem ungesunden Übersturze abholden Kunst- und Theaterfreunde begegne.

Es ist nicht zu verkennen, daß die allgemeine Bewegung unsrer Zeit neben rasch wieder platzenden Seifenblasen auch schon so manchen kernigen Fruchtkeim zu Tage gefördert hat, der uns als schönes Vorzeichen gelten kann, daß wir trotz vieler bedauerlicher Auswüchse und Irrungen nicht dem Kulturverfall entgegenschreiten, sondern uns in einer Periode aufsteigender, — wenn auch vorerst namentlich auf ästhetischem Gebiete noch ungeklärter, — Fortentwickelung befinden. Ist die neue Höhe einmal erstiegen, dann wird auch das „beste" Theater nicht lange auf sich warten lassen. Dann werden auch die Gemeinden und der Staat ihm diejenige Beachtung und Unterstützung zuwenden, die für sein Gedeihen unerläßlich, aber vorerst nicht zu erzwingen sind. Bis dahin müssen wir uns mit dem begnügen, was — hier abgesehen von den blos materiell spekulirenden und aus ästhetischen wie aus moralischen Gründen unbedingt verwerflichen Theaterunternehmungen — der strebsamere Teil der Bühnen neben Verfehltem immerhin auch noch von Gutem und mitunter

* Wer sich für die Ursachen des Notstandes und dessen Zusammenhang mit den realistischen Verirrungen näher interessirt, der vergleiche hiermit meine Denkschrift: „Das Drangsal der deutschen Schaubühne" (Dresden und Leipzig, Verlag von Arno Engelhaupt).

Digitized by Google

sogar sehr Gutem leistet. Es wäre unbillig, schon jetzt das ihnen für den Augenblick noch Unmögliche voll zu verlangen. An Mahnungen, fortan nach Kräften die Berufserfüllung anzustreben, wird es voraussichtlich auch in Zukunft nicht fehlen, wenigstens nicht an solchen aus den Kreisen der wirklich charakterfesten Kunstfreunde, trotz oder vielmehr just wegen des hinkenden Friedenschlusses nicht. Solche Mahnungen sind wohl am Platze, wenn nicht als Nachweh der rasch verflüchteten Gährung schließlich im Theater gar das Gegenteil von dem voll gedeihen soll, was die „Genossenschaft" bis zum Blütenmonat des vorigen Jahres für die Bühnen-Kunst sichern zu wollen schien. Liegt doch die Gefahr, weniger als Nichts zu erreichen, überhaupt allen denjenigen Streitern erstaunlich nahe, von denen schon auf halbem Wege die Gewährung des Kampfobjektes dem guten Willen des Gegners wieder anheimgestellt wird! Später vielleicht mehr hiervon. Zum Thema, dessen Klarlegung ich heute versuchen wollte, gehört es vorerst nicht, da das bindende Schlußwort des „Bühnenvereins" noch aussteht.

Georg Köberle.

Rundschau.

Allgemeineres.

* Über **Pausen** brachte kürzlich Oskar Bie eine Reihe von Bemerkungen in der „Tägl. Rundschau", über Pausen als künstlerisches Ausdrucksmittel „durch den Mangel des erwarteten Positiven." „Ich will von der Musik ausgehen, von der ich mir auch den Namen «Pausen» nehme. Natürlich ist es hier nicht die Pause, welche da und dort im Fortgange des Stimmengewebes den melodischen Fluß zertrennt, — diese Pause ist eine ganz naturgemäße Forderung der herrschenden rhythmischen Gesetze. Es handelt sich um die Pause im höchsten Sinn des Wortes, um diejenige, welche das steigende Aufrauschen einer Massentonflut in dem Augenblick grausam einschneidend unterbricht, wo wir im Gegenteil erwarten, der höchste Moment der Steigerung sei gekommen und der ganze Orchesterkörper breche in ungehaltener Kraft heraus. Die Musiker nennen diese Pause die «Generalpause». Vor dem Gipfel angelangt, im nächsten Takte oben befindlich, schweigt plötzlich die anschwellende Masse: einen Moment herrscht lautlose Schwüle, dann mit einem Schlage stürmt die zurückgehaltene Wut hervor. Es ist die drückende Stimmung, welche vor dem Gewitter auf der Landschaft ruht; es ist das künstlich zurückgehaltene Wasser, bevor es in wildem Fall den Fels herabtost." Der Verfasser erläutert das am Beispiele der Mozartischen Jupiter-Symphonie. „Eine Pause steht hier auf dem höchsten Gipfel der Ausdruckssteigerung. Sie durfte dies nur wagen, nachdem die ununterbrochene Forsetzung dieser Linie etwas so Gewohntes war, daß gerade die Störung dieser Gewohnheit einen gewünschten Effekt erreichen konnte. Wir haben hier eines der frühesten Symptome vor uns, durch die sich der in der natürlichen Kunstentwicklung stetig steigende Einfluß des negativen Elementes ankündigt, des Umdrehens der Tradition, des Ausdrucksvermögens durch Störung des Althergebrachten. Die natürliche Entwicklung hätte jenen Septimenakkord sofort nach C-moll geführt, das Zerschneiden derselben erreicht nun noch die größere Wirkung. Es ist ein ganz eigentümlicher Prozeß, daß die Kunst hier gleichsam ihre eigene Vergangenheit als Ausdrucksmaterial benutzt; denn durch diese ist der Zuhörer an den Verlauf der Bewegung gewöhnt, dessen Unterbrechung nun als Mittel verwendet wird. Man versteht das Raffinement, welches in diesem Weglassen des erwarteten Positiven liegt.

Das Kunstwerk ist der Verkleinerungsspiegel der Natur und des Lebens; es giebt diese in kleinerer, aber auch schärferer und konzentrirterer Gestalt wieder. In der so angewandten Generalpause wiederholt sich dem empfindungstiefen Zuhörer in prägnanter Form das Schauspiel, welches sein ästhetisches Auge draußen in der gewitterschwangeren Natur nicht weniger erblickt, als in der thatenlosen, schwülen politischen Zeit, die einem dreißigjährigen Kriege voranging. Das Drama, welches dem Leben am nächsten steht, benutzt mit besonderem Erfolge dies Motiv der Schwüle, das in der dramatischen Entwicklung unseres Daseins eine so bedeutende Rolle spielt. Das Drama in seiner lebendigen Aufführung erkennt einen seiner größten Effekte darin, in dem Augenblicke, wo sich die Strahlen der vergangenen und kommenden Schicksalsfügungen wie in einem Brennpunkt treffen, statt des furchtbar erschütternden Schreis die noch furchtbarere Lautlosigkeit, die stumme Schwüle eintreten zu lassen. Es pausirt vor dem Gewitter. Wir stellen uns ein Schauspiel vor, welches eben an dem Punkte angelangt ist, daß mehrere Personen, deren Schicksale eng ineinander verflochten sind, durch zwingende Umstände zum ersten Mal zusammengebracht werden; nur die gegenseitige Verheimlichung hat den Lauf der Nemesis aufgehalten; ein Wort, und das Verderben stürzt unaufhaltsam über sie Alle hernieder. Der Zuschauer weiß, daß das kommen muß, und er befindet sich in fieberhafter Spannung. Aber noch fällt das entscheidende Wort nicht; die Personen verharren eine Minute in tiefem Stillschweigen; Keiner wagt es, den Fluch auf sich zu laden. Diese schweigsame Frist vor dem Ausbruch der Katastrophe, eines der gewöhnlichsten schauspielerischen Mittel zur Erregung einer größeren Spannung, oft schon vom Dichter vorgeschrieben, — sie entspricht der musikalischen Generalprobe aufs Genaueste. Mehr als die denkbar größte Gewalt des losbrechenden Sturmes vermag hier das Nichts, die Pause auf die Seele des Zuschauers zu wirken. Das wirkungsvollste Mittel ist so für die Kunst die Vermeidung jedes Mittels; die Kunst pausirt, sie läßt den Zuschauer für sich weiter arbeiten, nachdem sie ihn vor einen Gipfelpunkt geführt, der eine mit Spannung erwartete Aussicht eröffnet. Sie läßt ihn vor dem Gipfel stehen, seine Phantasie arbeitet sich allein hinauf, und wenn jene ihn dann wirklich nach oben gebracht hat, so erfreut sie sich einer doppelten Wirkung."

„Die Pause ist der Gedankenstrich des Erzählers. Dieser führt uns mit seinen Figuren auf eine Höhe, wo die Affekte in wildestem Taumel eine Katastrophe herbeiführen. Er erspart sich eine Schilderung dieser

Digitized by Google

Katastrophe. An dem Punkte angelangt, von dem aus unsere Phantasie die Höhe selbst erreichen kann, überläßt er, wenn er sehr raffinirt verfährt, uns unserem Schicksal. Eine Reihe von Gedankenstrichen weist uns an, selbst zu denken, für ihn auszudenken, wie sich der Knoten löst, den er vor unseren Augen geschürzt hat. Ibsensche Schlüsse, besonders der der Nora, sind solche Gedankenstriche; oder, wenn man will, besser Fragezeichen. Jener Gedankenstrich des Erzählers aber ist nur ein Auswuchs der Pause: ihre erhöhte Ausdruckswirkung ist hier gehörig abgeschwächt. Denn wenn sich der Dichter mit der Katastrophe auch um den Schluß drückt, so ist sein Gedankenstrich nur ein Bequemlichkeits-, kein Darstellungsmittel. Kommt die Generalpause nicht vor die Entladung zu stehen, so fällt ihr Wert in sich zusammen. Das kann man gar oft beobachten."

Bie sucht alsdann auch in Werken der bildenden Künste entsprechende Erscheinungen auf, absichtliche Störungen einer Bewegung, da wo die höchste Steigerung in Erwartung steht. „Versuchten wir das Schema des oben betrachteten Prozesses graphisch darzustellen, so würden wir einen Giebel wählen, dessen Spitze entweder ganz abgebrochen oder durch irgend ein höherwertiges, unerwartetes Korrelat ersetzt ist. Dieselben Bemerkungen, welche über die Generalpause Mozarts gemacht wurden, passen mutatis mutandis dann auch auf diesen Fall. Wir steigen mit dem an die Giebelform durch jahrhundertelange Tradition gewöhnten Auge die seitlichen Schrägen hinauf, erwarten wie gewöhnlich ihr Auslaufen in die Firstspitze, sind aber sehr erstaunt, vorher die steigenden Linien abbrechen und nach einem kleinen Zwischenraum eine ganz unerwartete neue Form in der Mitte auftreten zu sehen. Was in den Künsten des Wortes und Tones durch eine zeitliche Entwicklung, stellt sich in dieser Kunst des Raumes in einem Schlage dar."

Bie erinnert an die Fassade eines altrömischen Grabes in Arabien und an die Giebelausschneidungen des Barocks und des Rokokos. Er bemerkt: „Solche Wirkungen können, wie in der Musik und Poesie, auch in den tektonischen Künsten erst dann eintreten, wenn eine gewisse Kunstentwicklung schon zurückgelegt ist und man eine Lust daran hat, durch das Zerbrechen der hergebrachten Formen neue Effekte zu erzielen." Er spricht von dem „zersetzenden Einflusse" dieser Richtung, aber er läßt die Erklärung dafür vermissen, weshalb uns jene „Pausen" in Dichtung und Musik weit eher künstlerisch befriedigen, als die architektonischen „Pausen" dieser Art. Wo es sich um rein lineare Ornamentik handelt, treten allein die Vorstellungen von Linienbewegungen auf — in solchen Fällen können die Bieschen „Pausen" sehr wohl befriedigend wirken. Anders, wo wir die Umrißformen von Baugliedern verfolgen, wie bei jenen Giebelausschneidungen. Wird hier die Linie unterbrochen, so kann der von Bie erwähnte lustvolle Effekt zwar auch eintreten, dem fein Empfindenden aber mischt er sich mit der Unlust daran, daß ein organisches Glied in seiner konstruktiven Thätigkeit gestört scheint. Es ist ein Effekt wie der jener Spiegelspielereien, durch die etwa einem Menschenleibe scheinbar ein Stück genommen wird. Je mehr man daher auch die Werke der Baukunst beseelen konnte, je mehr man auch vom Gebäude verlange, daß es in seiner Erscheinung als Organismus wirke, desto weniger bildeten die Architekten „Pausen" solcher Art.

Theater.

* Über den **Realismus auf der Bühne** finden wir die folgenden Bemerkungen in einem Wiener Theaterbriefe von Gustav Schwarzkopf, den das „Magazin" (24) veröffentlicht. Sie scheinen uns beachtenswert besonders deshalb, weil hier ein begabter Schriftsteller und Dichter, der zu den entschiedensten Verehrern Ibsens gehört, gerade durch Aufführungen Ibsenscher Werke zu Gedanken angeregt wurde, die von den meisten derer, die sonst seine Gesinnungsgenossen sind, wohl noch abgewiesen werden:

„Wer sich nicht selbst belügen will, wer Kraft genug hat, sich eine schmerzliche Enttäuschung zuzugestehen, der wird zugeben müssen, daß die erhoffte, ersehnte Wirkung (der Aufführung Ibsenscher Dramen) sich nicht einstellen wollte, daß sie oft genug ganz versagte. Woran liegt dies nur? Die Kunst der Schauspieler, die Hilfsmittel der szenischen Darstellung, sie müßten das, was schon bei der Lektüre ergreift und erschüttert, doch noch zu stärkerer Geltung bringen; warum tragen sie nur dazu bei, es abzuschwächen, den Goldglanz zu verwischen? Warum erscheint uns die unübertreffliche Charakteristik der Personen, an denen wir beim Lesen keinen Zug zuviel und keinen zu wenig finden, auf dem Theater als überdeutlich, absichtlich und verwirrend, warum klingen Aussprüche, deren Wahrheit, Gedankentiefe und Bedeutung wir bei der Lektüre bewundernd anerkennen, im Munde des Schauspielers gewagt, paradox, verletzend, oft sogar komisch, warum berührt die Natürlichkeit der Rede, die Fülle der den Lebensäußerungen abgelauschten Einzelheiten, die uns früher so inniges Behagen erweckt haben, nun auf einmal als überflüssig, breit, ermüdend? Es mag sein, daß die Schauspieler den neuen Aufgaben noch nicht völlig gewachsen sind, daß das Publikum für das Verständnis der neuen Kunst noch nicht genügend geschult ist, daß wir uns noch zu stark im Banne des Alten, Überlieferten, Konventionellen befinden. Alles dies zum Teil zugegeben, aber es erklärt noch immer nicht genügend das oft gänzliche Versagen der Wirkung, es erklärt nicht die Thatsache, daß die Dramen Ibsens — «Die Stützen der Gesellschaft» ausgenommen — nirgends festen Fuß zu fassen vermochten, daß die Werke seiner talentvollen deutschen Nachempfinder nur literarisch gewürdigt werden, aber das Theater nicht erobern können.

Man findet schließlich nur die Erklärung, daß gerade dir Kunst des Schauspielers, das grelle Lampenlicht, die szenischen Hilfsmittel der Darstellung dem Realismus feindlich sein müssen, daß das Theater selbst sich sträubt gegen die peinliche Lebenstreue, gegen die absolute Naturwahrheit. Das Theater mit seinen eigenen Gesetzen, die wohl eine Deutung, Auslegung, Erweiterung zulassen, aber in ihren Grundzügen doch respektirt sein wollen. Das Theater mit seinem Anspruch auf eine fortschreitende, energisch geführte Handlung, mit seinen Forderungen nach Knappheit, Konzentration, das Theater, welches strenge verlangt, daß das Überflüssige, Zufällige — und sei es noch so wahr, so geistreich, so bezeichnend — vermieden

Digitized by Google

werde, das selbst das Wesentliche, Notwendige nur im Extrakt duldet. Das Theater, welches sich willig dazu hergiebt, wenn der Versuch gemacht wird, wirkliche Menschen sprechen und handeln zu lassen an Stelle der Puppen, die so lange ihr Unwesen getrieben haben, wenn man die verbrauchten, unmöglichen, verlogenen Situationen durch mögliche, dem wirklichen Leben entnommene Vorgänge ersetzen will, das aber eigensinnig seine Mitwirkung versagt, wenn es mit dem Rüstzeug des Novellisten erobert werden soll, wenn es Vorgänge versinnlichen soll, die wohl unzweifelhaft wahr sind, aber nur durch eine ausführliche Motivirung, durch eine verwickelte Vorgeschichte verständlich und wirksam sein können, wenn es Menschen beherbergen soll, die jeden Satz dazu benützen, sich in geistvollster Weise psychologisch zu erklären oder von Anderen kommentiren zu lassen. Das Theater, das, unbarmherzig wie ein Geldgeber oder eine verwöhnte hübsche Frau, verlangt, daß man seine Bedingungen annehme, daß man ihm Konzessionen mache, das sich seine Lebensbedingungen, seine Tricks und kleinen Hilfsmittel: die Steigerung und absichtliche Verzögerung, die Spannung und die kleinen Uebertreibungen, die grellen Farben und die Einseitigkeit, die künstliche, für den jeweiligen Bedarf berechnete Zurichtung der Wirklichkeit, die vorbereiteten Effekte nicht rauben lassen will.

In wenigen Stücken der neuen Richtung, die wirklich gefallen und sich mit Erfolg behauptet haben, ist diesen Forderungen des Theaters auch mehr oder weniger Rechnung getragen worden. «Die Stützen der Gesellschaft» machen bei aller Lebenswahrheit nicht unbedeutende Zugeständnisse, arbeiten ziemlich stark mit alten Theatermittelchen; «Das vierte Gebot», so unerbittlich, so wahr, so konsequent bis zur Grausamkeit, ist doch im besten Sinne theatralisch, d. h. den Forderungen des Theaters entsprechend, und die vorzüglichen Hinterhausszenen der «Ehre» zeigen bei aller Schärfe und Richtigkeit der Beobachtung, bei aller Treue doch auch nur eine arrangirte Lebenswahrheit, die sich beispielsweise darin kund giebt, daß die Vorgänge im Hause Heinecke, die sich sowohl im Leben wie bei Gerhart Hauptmann nur ratenweise, in sehr vielen Szenen und unter zahlreichen Wiederholungen abspielen würden, uns in rascher, unmittelbarer Aufeinanderfolge, in größter Knappheit, in wohlberechneter Steigerung vorgeführt werden.

Man muß also unter aufrichtigstem Bedauern zu der Überzeugung gelangen, das das Theater nicht mehr an Realismus verträgt, als der freundschaftliche Verkehr an Wahrheit; ein Etwas, daß nur in der Absicht ganz echt, in der Ausführung aber verkleidet, gemäßigt, umgemodelt, eingeschränkt, überfirnißt ist, sein muß; daß der Realismus des Theaters, d. h. derjenige, der wirken soll, immer ein wenig seinen Dekorationen, seinen Gobelins, Bronzen, Statuen, Bildern, Nippes wird gleichen müssen, in deren Herstellung man es ja bis zur vollkommensten Täuschung, bis zum Schein der Echtheit gebracht hat, die aber doch nur in großen, groben Umrissen, in grellen Farben, mit absichtlicher Vernachlässigung aller Details angefertigt werden müssen. Psychologische Regungen, Wandlungen, die in einem «unterdrückten Lächeln», in einem Ausruf, einem «fast unmerklichen Wechsel des Tones», in einer halben Bewegung ihren Ausdruck finden und das Verständnis für das Folgende vermitteln sollen, sie werden schon in den Mittelreihen des Parquets nicht bemerkt, sie können von der großen Menge nicht verstanden und gewürdigt werden, so wenig wie die zarten Nuancen eines Gobelins, die feingeäderte Zeichnung eines Blattes, einer Blume, die sorgfältig ausgeführten Relieffiguren einer Kassette aus größerer Entfernung gewürdigt oder auch nur gesehen werden könnten.

Wenn der hie und da gewagte Ausspruch: «das Theater der Zukunft wird realistisch bis zur äußersten Konsequenz oder es wird gar nicht sein» wirklich Sinn und Begründung hat, dann ist sehr zu fürchten, daß das Theater «gar nicht sein» wird. Oder daß dieses ganz realistische Theater nur für einen sehr kleinen Kreis, für eine geistige Aristokratie bestehen wird; denn es ist nicht abzusehen, wann die große Masse, die im Theater doch nur Zerstreuung sucht und nie etwas anderes suchen wird, die nicht unvorbereitet ist, für die das Blühen und die Entwickelung der Literatur durchaus nicht die Bedeutung einer Lebensfrage hat, so weit erzogen und geschult sein wird, um sich aus rätselhaften Andeutungen, die hie und da durchsickern, mühsam eine Vorgeschichte zu konstruiren, um freiwillig und freudig auf alles zu verzichten, was das Theater fordert, was sie vom Theater zu erwarten, zu erlangen gewohnt ist."

Bildende Künste.

*** Die Internationale Kunst-Ausstellung in Berlin. III.** — Wie etwa stellen sich die einzelnen deutschen Kunststädte auf der Berliner Ausstellung dar?

Machen wir zunächst unsere Reverenz vor Berlin, das freilich in bildender Kunst so wenig Reichshauptstadt ist, wie in Literatur oder Musik. Die Berliner hatten es leicht, sich ausgiebig zu vertreten. Und ohne falsche Bedenken haben sie von überallher und zurückgehend bis auf vergangene Zeiten zusammengebracht alles, was sie für geeignet hielten, sich und den Provinzlern zu zeigen, daß ihre Kunst herrlich sei anzuschauen. Ach, man erkennt ihre Herrlichkeit dennoch nicht über die Mauern Berlins hinaus. Nicht deshalb, weil es in Berlin wenig tüchtige Künstler gäbe, ist es mit Berlin als Kunststadt schlecht bestellt — eine ganze Reihe von Zeugnissen schöner Begabung beweist schlagend das Gegenteil. Aber deshalb, weil, von Menzel dem Großen und wenigen anderen abgesehen, nicht die besten Künstler es sind, die sich der Gunst des Publikums am meisten erfreuen, und weil zugleich die Gunst des Publikums in Berlin einen größeren Einfluß hat, als z. B. in München oder Weimar. Der Geist, der hier herrscht, ist Hofgeist oder Salongeist oder Börsengeist. Stoffliches Interesse einerseits, Beschützung der Künstler andererseits, die gute Patrioten, angenehme Gesellschafter, liebenswürdige Menschen wenn auch schlechte Maler sind, bestimmen die Erfolge und verderben den Geschmack der Beschauer, bei denen von Verständnis für starke Eigenart, für rein künstlerische Probleme wenig zu spüren ist. Wir haben darüber im „Kunstwart" so oft gesprochen, daß wir nicht nötig haben, es schon heute wieder zu thun. Nicht unter künstlerischen Verirrungen leidet die Berliner Kunst in erster Reihe, in erster Reihe leidet sie unter der Ungunst sozialer Verhältnisse.

Da loben wir uns doch München. Auch hier spricht die Förderung durch den Hof ein vernehmliches Wort, aber sie geht ganz ungleich mehr auf die Sache, auf die Kunst, als

Digitized by Google

in Berlin. Man vergleiche einmal die Staatsankäufe und die Preismünzenverteilung hier und dort! Auch auf die Börsianer sind die Münchner in so hohem Maße nicht angewiesen; sie haben deren nicht so viele am Ort, sie haben ihre Kundschaft meist auswärts, — wenn aber der Börsianer nicht von seinem Bratenfreunde kauft, so kauft er was „berühmt" ist, und die Münchner Kunst ist „berühmt". Sie ist es auf dem Kunstmarkte in einem Maße, daß den Münchnern erlaubt ist, sich ihren Neigungen nach so ziemlich gehen zu lassen; ihr Angebot wird, haben sie nur erst „einigen Namen", doch ernsthaft erwogen, denn des Münchners „Kreuz" ist „gut" und „wird ihm honorirt bei Christ und Jud". Die Kunst ist freier in München. Und durch die vorzügliche Schule Pilotys, die ja beileibe nicht eine Nachfolgerschaft der Pilotyschen Malerei bedeutete, durch diese Schule, die die Talente aus sich heraus zu entwickeln sich ehrlich bemühte und ihnen ein tüchtiges Können mit auf den Weg gab, wie nicht minder durch die Lehrthätigkeit anderer Münchner Meister war ein trefflicher Boden gegeben, der manches Gute aus den Anregungen Frankreichs schnell aufnahm, ohne daß alle ältere Saat wie Unkraut hätte ausgerottet werden müssen. Man kann nicht eigentlich sagen, daß München gegenwärtig die deutsche Malerei führte, es hat jetzt keine Persönlichkeiten, die so begeisternde Schlachtrufe ins Volk der Künstler würfen, daß sich Kämpferschaaren bildeten hinter ihren Fahnen, aber einerseits ist der Kunstgeist dort unten vorurteilslos genug, um großen Künstler-Persönlichkeiten zu huldigen, wo sie auftreten mögen, und von ihnen zu lernen, was eben sich lernen läßt, andererseits ist die Durchschnittsebene der Leistungen in München so hoch, wie in keiner anderen deutschen Kunststadt — die Münchner Malerei ist unbefangen und gesund.

Von einer „Kunst für die Kunst", nicht für den Markt, darf man trotzdem vielleicht bei einer Kunststadt in noch höherem Maße reden, bei dem merkwürdigen Weimar. Das Berliner Publikum geht achtlos oder achselzuckend an den meisten dieser Bilder vorüber, die keinem Publikums-Geschmack das geringste Zugeständnis machen. Wie viel Most in Weimar, der sich absurd gebärdet, wie viel feuriger Wein bereits, der aus solchem Most geworden ist, — kurzweg, wie viel Leben! Ich war etwas besorgt, ob nicht erklärliche Voreingenommenheit im vorigen Jahre den Weimaraner Maler Momme Nissen, der übrigens auf der Ausstellung mit einem ganz vortrefflichen Bilde vertreten ist, zu seinem entschiedenen Lobe Weimars an dieser Stelle bestimmte. Mit umso größerer Freude unterschreibe ich heute sein Urteil.

Eine gewisse Ruheliebe im Gegensatze zur Weimaraner Lebhaftigkeit zeigen die Düsseldorfer. Der dortige Kunstgeist ist ein bedächtiger Herr, viel zu einsichtig und geschmackvoll, als daß er Neues verachtete, aber abgeneigt dem Mitmachen in der hastenden Stürmerei, der er zusieht, um schließlich von dem, was sie erreicht, Zuträgliches an sich zu nehmen. Nur einige wenige begeben sich, wie manche Düsseldorfer Meister finden mögen, voreilig auf die Wahlstatt, d. h. während dort noch der Kampf tobt, und es ist einigen solcher Fürwitzigen geschehen, daß man auch ihrer Schlachtbeute Spuren der Gewaltsamkeit ansieht, mit der man vorging. Die Meisten schaffen weiter, wie sie seit Jahren schaffen, sehr Tüchtiges zum Teil, auch Eigenartiges und kräftig Persönliches. Dies gilt besonders von den Alten — von den Jüngeren wünschte ich etwas mehr Bilder noch, gegen die sich irgend etwas einwenden ließe.

Von den beiden kleineren süddeutschen Kunstschulen ist Karlsruhe bedeutender, als Stuttgart, weil es in seiner Kunst bewegter, weniger selbstzufrieden, lernfreudiger ist, während in der Stuttgarter Kunstpflege ein gut Teil Schlendrian das Tempo des Weitermarsches hemmt. Immerhin ist auch Stuttgart noch bedeutender, als eine Kunststadt, die einst eine Anzahl sehr Tüchtiger in ihren Mauern vereinigte und uns noch einige Minuten beschäftigen mag, weil ihr Niedergang eine der auffälligsten Erscheinungen der deutschen Kunstentwickelung ist, — als Dresden.

Vergleicht man die Menge der Sachsen, die in der heutigen deutschen Kunst höchst Hervorragendes leisten — ich nenne nur Klinger, Uhde, Koepping, deren Namen sich eine lange Reihe anderer von gutem Klang anschließen ließe — mit dem, was in Sachsen gemalt wird, so erkennt man sofort, daß die Leistungen, die wir als „Dresdner Kunst" zu belächeln gewohnt sind, nur das Ergebnis örtlicher Verhältnisse, daß sie keineswegs bezeichnend für die Kunstbegabung des sächsischen Volkes sind. Es haben verschiedene Ergebnisse zusammengewirkt, um bis auf eine verschwindende Minderheit vaterlandliebender Entsager die wirklich tüchtigen Maler aus Dresden wegzuscheuchen. Der Vorwurf aber, daran die schwerste Schuld zu tragen, kann jenem Geschlechte von Dresdner Künstlern nicht erspart bleiben, das, einmal zu einflußreichen Stellungen gelangt, eine Art künstlerischer Inzucht in engherzigster Protektion der Gesinnungsgenossen wohl nur selten mala fide, aber mit kaum begreiflicher Verblendung Jahrzehntelang ausübte. Bis auf die Kritik eines einzigen Tageblattes, dessen freiere Meinungsäußerungen so oft Entrüstung erregten, daß es schließlich auch schweigen mußte, war dabei die Dresdner sogenannte Kunstkritik treueste Bundesgenossin in der Pflege des ewig Gestrigen, in der Gevatterloberei und im gemütlichen Blindekuhspielen gegenüber dem Leben ringsumher. Endlich scheinen auch in Dresden selbst die Augen weiteren Menschenkreisen aufzugehen. Die Akademie kann nicht besser werden, ehe sie durch frisches Blut gründlich verjüngt ist. Das Publikum kann eine aufrichtige Teilnahme an der heimischen Kunst nicht eher gewinnen, als bis diese Kunst mehr leistet. An den Künstlern also ist es, voranzugehen. Und sie mögen uns nicht mit der Rede kommen, sie könnten nichts Rechtes machen, weil das Volk sie nicht unterstütze — Weimar und Karlsruhe (mit München oder Berlin wollen wir ja Dresden nicht vergleichen) sind auch keine Kunstmärkte. Der erste Schritt zur Besserung der Dresdner Kunstverhältnisse ist, daß man sich von der hier so häufigen Augentäuschung befreie, es beschmutze sein eigenes Nest, wer den Schmutz unverhohlen als Schmutz bezeichnet, damit man ihn aus dem Neste hinauswerfen kann: daß man statt der Leisetreterei eine Kritik, statt des Zeilenfemmelmenschentums, bei dem Einer genau aussieht wie der Andere, kräftige Persönlichkeiten wenn auch nicht schätzen, so doch wenigstens dulden lerne. Dann wird es dazu kommen, daß zunächst mehr tüchtige junge Künstler in Dresden aushalten, dessen Stickluft sie jetzt fliehen, sobald sie flügge sind. Die Heimatsliebe ist ein starkes Ding, sie führt vielleicht auch den oder jenen schon nach Sachsen zurück, so bald er nur weiß, daß die Blümchenkaffeekunst nicht mehr die einzige ist, die in Elbflorenz gedeiht. Und andererseits bietet Dresden sehr viel Vorbedingungen für eine Kunststadt: eine günstige geographische Lage, die den Anregungen von Nord- und von Süddeutschland und von Österreich her fortwährende Einwirkung gestattet, ein Land von höchst mannigfaltigem und interessantem Charakter nach Beschäftigung, Gesinnung, Stammesart der Bevölkerung, eine an Naturschönheiten reiche Umgebung, vortreffliche und vortrefflich verwaltete Sammlungen, eine Regierung, der ungewöhnlich reiche Mittel zur Kunstförderung zur Verfügung stehen, ein leicht zu beeinflußendes Volk, das vor der

Digitized by Google

Kunst und der Wissenschaft wenigstens ehrlichen Respekt hat und durch eine bessere Zeitungskritik so leicht zu heben wäre, wie es durch eine schlechte Presse auch in dieser Beziehung geschädigt ist, regen Fremdenverkehr usw. Ernste Reformen müssen helfen, und ohne „goldene Rücksichtslosigkeiten" gegen manchen ehrlichen Mann, der nicht einsehen mag, daß seine Zeit vorüber ist, sind sie unmöglich. Aber an der Zukunft Dresdens als Kunststadt brauchen wir nicht zu verzweifeln. Arbeiten wir endlich mit festem Willen darauf hin, daß die Fülle echter Künstlerkraft, die sich jetzt aus Sachsen in aller Herren Länder flüchtet, endlich ihren natürlichen Mittelpunkt gewinne und Stärkung im Zusammenschluß. A.

* Die **dritte Münchener Jahresausstellung. II.** Böcklin ist für die mittel-süddeutsche Kunstkultur der repräsentative Künstler. Die Einflüsse, die von ihm ausgingen, zeigen sich aber keineswegs in den zum großen Teil ganz mißlungenen Versuchen, ihn nachzuahmen, sondern in der Wirkung seiner starken künstlerischen Persönlichkeit. Diejenigen, die sich am meisten an ihn anschließen, sind doch wieder in ihrem Wesen so grundverschieden, daß nur ein höchst oberflächlicher und künstlerisch unempfindlicher Beobachter von einer Nachahmung sprechen könnte.

Hier sind zunächst zwei Künstler zu erwähnen, die in noch viel höherem Grade als Böcklin für die Kunst der Zukunft von Einfluß sein werden, weil sie mehr als dieser im modernen Leben mitten inne stehen, starke, gewaltige Persönlichkeiten, die auf dieser doch so glänzenden Ausstellung — der glänzendsten, die wir bisher in Deutschland sahen — in ihrer monumentalen Größe wie Riesen über das Alltagsgewimmel emporragen: Klinger und Thoma. Man hat Böcklin oft mit Gottfried Keller verglichen; in fast noch zutreffenderer Weise könnte man Klinger mit Friedr. Nietzsche vergleichen. Er ist reicher, tiefer, vielseitiger als Böcklin, formvollendeter, der, der da kommen sollte, auf den Nietzsche hingewiesen hat: „der Künstler, der sich aus der Larve des Forschers als zukunfts-sommer-verkündender Schmetterling erhoben hat." Man betrachte die Radirungen und Stiche aus dem Zyklus „Vom Tode": „Und doch", „Mutter und Kind", „Versuchung" und „Zeit", die Radirung „An die Schönheit" und man wird finden, daß ich eher zu wenig als zu viel gesagt habe. Welche überwältigende Größe der Auffassung in diesen herrlichen Blättern, welche zauberhafte Phantasie, deren tiefsinnige Gebilde in Formen unvergänglicher Schönheit gebannt sind, welche Meisterschaft in der Beherrschung des Technischen, die besonders in den Stichen zu Tage tritt, wo er bahnbrechend Neues geschaffen hat und wo er eine malerische Kraft zu erreichen versteht, wie sie nur einem auch malerisch sehr feinfühligen Sinn zu entspringen vermag. Die Sprödigkeit, die wir in der Behandlung der Farbe auf seinen Ölgemälden finden - er hat hier sein neuestes „L'heure bleue" - darf uns also nicht dazu führen, ihm eine malerische Begabung abzusprechen. Stärker tritt diese allerdings zu Tage bei Hans Thoma, dessen Sammelausstellung zum mindesten ein ebenso großes Ereignis für die Künstlerwelt bedeutet, wie die diesjährige Ausstellung der Skandinavier. Das, was an diesen zumeist bewundert wird, ist die große Kraft und Ursprünglichkeit der Naturempfindung, Eigenschaften, die wir indessen bei Thoma in gleich hohem Grade wiederfinden, der aber ganz auf eigenen Füßen steht und mit den einfachsten Mitteln zu sagen weiß, was jene unter Zuhilfenahme ziemlich raffinirter, von den Franzosen übernommener technischer Kunstgriffe aussprechen. Sein „Schwarzwaldhaus" auf grünem Hügel, über dem die leuchtenden Wolken stehen, oder sein „Albthal" mit dem Blick von luftiger Höhe weit hinein in sonnige Lande kann man getrost neben die in ihrer unmittelbaren Frische am ergreifendsten wirkenden Naturschilderungen der Norweger stellen. Ich habe diese beiden Bilder aus der Thomaschen Sammlung herausgegriffen, weil sie mir als Vergleichsobjekte besonders lehrreich erschienen. Das Lichtproblem ist in ihnen in überraschender Weise gelöst. Man stelle daneben eines der Bilder des als Heilsapostel des Lichts gepriesenen Claude-Monet oder seiner Weimaraner Nachahmung und man wird finden, daß sie, ganz abgesehen von der Leere des Inhalts, auch als technische Leistungen neben den lichtumfluteten Thomaschen Bildern nicht bestehen können. Ich schließe daraus, daß die Ergebnisse technischer Experimente, die ohne Zusammenhang mit tieferen künstlerischen Absichten nur einer verstandesmäßigen Überlegung entspringen, von geringer Bedeutung sind neben den technischen Errungenschaften, die wir genialen Künstlern verdanken und die diese gewinnen im Drange, das tief Empfundene auch macht- und wirkungsvoll zu gestalten. Die Klingersche Behandlung des Stichs, die Thomasche Lösung des Lichtproblems sind schlagende Beispiele.

Franz Stuck, der sich mit seinen Stoffen an die vorgenannten anschließt, leitet zu denjenigen hinüber, bei denen das rein Malerische in den Vordergrund tritt, denen der Inhalt, das gewählte Motiv, der ziemlich gleichgiltige Vorwand ist, um an ihm einem malerischen Drange Genüge zu thun, denen der farbige Eindruck der Natur, in visionärer oder naturalistischer Weise aufgefaßt, die Hauptsache ist.

Dieses Hervorkehren des Malerischen ist für die Münchener kennzeichnend. Für Leibl, der nicht wie Menzel geistreich, sondern malerisch charakterisirt, ganz ebenso wie für seinen farbenfreudigen Schüler Trübner, oder wie für einige der jüngeren Koloristen, so für Ludwig Herterich, der mit seinem „heiligen Georg" nicht so sehr den malerischen Ausdruck einer Idee, als vielmehr schön empfundene koloristische Akkorde giebt, die auch Hugo König mit größerer intimer Empfindsamkeit anschlägt, während Delug in seinem Familienbildnis feines Formen- und Farbengefühl zeigt, so schmiegsam und unpersönlich fast wie dasjenige F. A. Kaulbachs. Nur Graf Kalckreuth, der mit seinem „Andante" den ihn als Ultra-Naturalisten verarbeitenden Rezensenten ein Schnippchen schlägt, geht wieder zum Ausdruck von Ideen über, indem er in einer idealen Landschaft mit großer Feinfühligkeit die musikalische Bewegung ins Malerische übersetzt, und Josef Block versenkt sich von der malerischen Oberfläche in seiner „Dämmerung" und seinen Porträts in psychologische Tiefen.

Auf dem Gebiet der Landschaft schlägt der Berliner Dettmann mit seinem „Frühling", als intime künstlerische Naturwiedergabe tiefer angeschaut, nicht nur den in derselben Technik mit virtuosen Leistungen vertretenen Hans Bartels, sondern auch die Matadore der vergangenen Jahre Reiniger und Kubierschky, die mit der handwerksmäßigen Wiederholung derselben Motive in Riesen- oder Miniaturformaten sich zu verflachen beginnen. Viel bedeutender als diese Beiden treten die Münchener Greiner mit einer herrlichen Frühlingsschilderung (Federzeichnung) und Buttersack mit einer Dorflandschaft auf, denen an Lichtfülle nur noch ein Erntebild des Weimaraners Hagen gleichkommt. Auch Thierbach versteht es, in selbständiger Weise ein über das Gewöhnliche sich erhebendes Interesse zu erregen.

Für die norddeutsche und speziell die Berliner Kunst ist Menzel der bezeichnende Maler. Ich spreche selbstverständlich nicht von der dort noch überwiegenden Afterkunst, sondern von den gesunden Blüten, die eine dem Boden, auf dem sie steht, entwachsene Kunst treibt. Wie Stuck zu Böcklin, so verhält sich Skarbina zu Menzel: Wie jener das Poetische,

Digitized by Google

so leitet dieser das Charakteristische ins Malerische hinüber. Man kann auf dieser Ausstellung die erfreuliche Bemerkung machen, daß sein Einfluß mehr und mehr durchdringt.

Es würde nicht dem Geiste dieser Blätter entsprechen, wenn ich mich hier noch des Weiteren über die auf der Ausstellung vertretenen Berühmtheiten verbreiten wollte, die in gewohnter Güte Bekanntes liefern; ebenso enthalte ich mich einer Besprechung der Arbeiten Hans von Marées, dem erst kürzlich im „Kunstwart" eine ausführliche Würdigung zu Teil wurde. Herman Eichfeld.

* **Was hat unser Jahrhundert der Baukunst gebracht?** Theodor Unger in Hannover schrieb in der „Gegenwart" (15) über „Die architektonische Erbschaft des Jahrhunderts". Wir geben aus seinem Aufsatze den zweiten Teil wieder:

Die dereinstigen, nun sämtlich dahingeschiedenen Gruppenführer: Schinkel, Klenze, Semper, Hansen, Ferstel, Schmidt sind zugleich die größten deutschen Architekturmeister des Jahrhunderts geworden und geblieben. Schinkels Museum und Schauspielhaus, Klenzes Galerien, Sempers Zwingerbauten und sein abgebranntes, in seiner einfachen Schönheit leider nicht ersetztes Theater, Hansens Ringstraßenpaläste, Ferstels Votivkirche, Schmidts Burgen und erste Kirchen sind diejenigen Kunstschöpfungen des Jahrhunderts, welche seine größte architektonische Ruhe verkörpern, welche noch nicht durch sein nervöses Hasten und wirres Formensuchen, wie es unsere Tage erfüllt, berührt sind. Es sind zugleich solche Architekturen, mit welchen die Meister bestimmt, bewußt und unverhohlen auf den Boden entweder der Antike oder der Renaissance oder der Gotik sich stellten und damit in ihrem subjektiven Empfinden hinsichtlich der architektonischen Formengebung noch die schönste Absonderung von einander bekundeten.

Erst mit dem Beginn des letzten Drittels des Jahrhunderts schien auch in diesem Zustande der Absonderung von einander ein Wandel sich anzubahnen. Zeitlich, vielleicht auch ursächlich zusammenfallend mit der politischen Einigung Deutschlands schien in den verschiedenen Stilschulen zum ersten Male das Bestreben hervorzutreten, sich gegenseitig zu verstehen, von einander zu lernen, die äußersten Konsequenzen der Schemen und Systeme zu mildern, um auf der Basis gleicher Konstruktionsweise, die ihrerseits durch die Fortschritte der Technik mächtig gefördert war, den Versuch des Ausgleichs zu machen.

In diesem Annäherungsversuche gingen zunächst die Berliner Klassizisten am weitesten, indem sie plötzlich gewisse Grundsätze übernahmen und bethätigten, welche von den Gotikern als unwandelbare aller Architektur bezeichnet, von deren Gegnern aber mehr als doktrinäre bisher behandelt waren, nämlich diejenigen der künstlerischen Wahrheit und Ehrlichkeit, vor Allem der Echtheit im Material, der Aufrichtigkeit in den Konstruktionsmitteln, der materialgerechten Durchbildung der Form und ihrer Verschmelzung mit der Konstruktion. Und in weiterer Folge wurden die zwanglose, schemenfreie Grundrißgestaltung, die malerische Gruppirung der Baukörper, der wirkungsvolle Farbenwechsel im Material, die Freude an gegliederten Giebelbildungen, an reizvollen Dach-, Erker- und Turmgestaltungen, an Zwischenteilungen der Fensteröffnungen usw., Alles bisher mehr als romantische Spielereien betrachtet und oft belächelt, mit einem Male Gemeingut aller Architekturschulen.

Nur vermochten die so plötzlich Bekehrten nicht auch in Bezug auf die stilistische Formenbildung ihre Vergangenheit zu verleugnen. Der Ausgangspunkt ihrer Studien, die antike Formengrundlage und ihre Umbildung zur Renaissance, war ihnen doch zu sehr in Fleisch und Blut übergegangen, als daß sie auch der konsequenten mittelalterlichen Formengebung sich anzuschließen vermocht hätten. In diesem Zwiespalt des Wollens und Könnens fanden sie dann die sogenannte „deutsche Renaissance" wieder auf, in welcher jene im Grunde sehr vernünftigen Prinzipien und die malerischen Vorteile der mittelalterlichen Kunst auch vertreten zu sein schienen, alles das aber mit der Formenbildung der Renaissance verquickt sich bot.

Unleugbar standen diesem Unternehmen, begünstigt durch die zur Zeit der politischen Hochflut und der Milliarden namentlich im jungen Deutschen Reiche gewaltig gewachsene Zahl neuer architektonischer Aufgaben, große Erfolge zur Seite. Und diese Erfolge reizten selbst auch manche der Gotiker, in der neuen Richtung sich zu versuchen. Ein kritischer Vergleich der beiderseitigen Leistungen dürfte sogar nicht zu der Gotiker Ungunsten ausfallen. Das „Deutsche" in der deutschen Renaissance ist eben ihr in der spätmittelalterlichen Kunst fußender Organismus, die „Renaissance" darin mehr nur das Gewand, welches trotz aller Umbildung schließlich doch dem griechischen und italischen Boden der Antike entlehnt ist. Die Renaissancisten wußten dies Gewand meisterlich zu schneiden, formengewandt zu drapiren, farbenfreudig und ornamentprächtig zu besetzen, aber auf den Organismus verstanden sich häufig diejenigen besser, die sein eigentliches Wesen aus dem strengen Studium der mittelalterlichen Kunst kennen gelernt und diesem ihre höhere architektonische Ausbildung zu verdanken hatten.

Immerhin berechtigte indessen dieses Begegnen zweier Kunstrichtungen auf einem Punkt zu ganz besonderen Hoffnungen diejenigen, welche es noch für möglich hielten, daß aus der Zeit der archäologischen Ausgrabungen und der ihnen folgenden Kämpfe der Stilschulen endlich die eine, einige und eigenartige Kunst des Jahrhunderts hervorwachse. Es gab eine Zeit, da diese Zuversicht thatsächlich den Mut der Besten unter den Künstlern und Kunstgelehrten beseelte.

Die Sache hat indessen einen ganz anderen Verlauf genommen!

Jene plötzliche Übernahme bisher bespöttelter Grundsätze und Folgerungen durch die an Zahl sehr große und schon deswegen eigentlich herrschende Partei der Klassizisten war vorzugsweise nur eine Folge gewesen des Überdrusses von Künstlern und Publikum an den langweilig gewordenen, weil so recht keiner Umbildung mehr fähigen Formen der hellenischen Schule. Das Publikum, von welchem den Leistungen des kleinen Häufleins der Gotiker bislang nur in Kirchen und Rathäusern ehrfurchtsvolle Hochachtung bezeigt war, hatte angefangen, auch an manchen neueren gotischen, reizvoll gruppirten Villen und ihrer ebenso gemütlichen, wie gediegenen inneren Ausstattung Geschmack zu finden. Weitere Übergriffe der Gotiker in diese Domäne des Schlösser- und Villenbauens standen zu befürchten. Und die Hervorholung der

Digitized by Google

„deutschen Renaissance“ bot sich als ein geeignetes Mittel dar, einerseits etwas der veränderten Geschmacksrichtung Zusagendes und doch wiederum Neues dem Publikum bieten, andererseits vieles von der bisher bekämpften Schule schon Vorgearbeitetes als reife Frucht abnehmen zu können, ohne dabei das eigene Studium allzusehr verleugnen und der in ihm gewonnenen Handfertigkeit allzu starken Stoß in entgegengesetzte Bahnen versetzen zu müssen.

Der ganze Vorgang hatte demnach seinen Ursprung weniger in einer naturgemäß fortschreitenden Entwickelung der Kunst, als in einer durch Opportunitätsrücksichten veranlaßten spekulativen Schwenkung der Künstler, beeinflußt und bestimmt durch deren Ausbildungsgang, Neigung und Können. Zum ersten Male war so das persönliche Moment, das Interesse der Künstler selbst als ein maßgebender Faktor in die Kunstentwickelung des Jahrhunderts hineingetragen. Und unter diesem etwas vom Fluche des Jahrhunderts in sich tragenden Zeichen brach dann bald das Verhängnis herein, welches in unseren Tagen die Architekturformen zum Gegenstande der wechselvollen Mode und der Spekulation gemacht hat.

Der mit so vielen Hoffnungen betretene neue Weg zeigte sich nach wenigen Jahren schon stark abschüssig. Losgelöst von den festen Banden der Schule, gehetzt durch die Fülle der sich bietenden neuen Aufgaben, zumeist auch getrieben durch den Kampf ums Dasein, überboten sich die Verkünder der neuen, im Reize der Freiheit verführerischen Richtung der deutschen Renaissance der Eine den Anderen. Der Otto-Heinrichs-Bau war bald ausgeplündert, von ihm zum Friedrichs-Bau waren nur wenige Schritte, und als auch seine Zeit keine Formenabsonderlichkeit mehr lieferte, welche nicht von der Konkurrenz schon passende Verwendung gefunden hatte, da kamen Barock und Rokoko an die Reihe, von denen das erstere immer mehr zur Oberherrschaft gebracht wurde, ohne jede Rücksicht darauf, daß seine Formen weder deutschen Ursprungs, noch unserer im Ganzen wenig prunksüchtigen Lebensart und noch weniger bombastischen Lebensanschauung angepaßt sind.

Von besonders gefährlichem Einfluß zeigte sich dabei auch die plötzliche Entfaltung des Kunstgewerbes, welches naturgemäß den Kreis der nach verwendbaren Motiven zu durchsuchenden Kunstperioden und Länder noch viel weiter ziehen und alle die sich folgenden Phasen der Mode noch viel rascher durchlaufen konnte.

So wurde stetes Drängen, Treiben, Hasten nach neuen Motiven, Überbieten und Übertrumpfen in überraschenden, verblüffenden Formengebungen immer mehr zu einem der charakteristischen Zeichen der deutschen Architektur in den abgelaufenen anderthalb Jahrzehnten. Sie hat im Wohnungsbau thatsächlich schon den ganzen Kreislauf von der Renaissance zum Zopf durchlaufen, um nun wieder vor dessen dereinstigem Ende und zugleich dem Ausgangspunkte der Kunst des Jahrhunderts, vor dem „Empire“ anzugelangen.

Es wäre nicht zu verwundern, wenn in ihm eine nach dem allgemeinen Taumel nur zu natürliche Ernüchterung zusagenden Ausdruck suchte und fände. Noch scheut man aber wohl davor zurück, auch diese letzte Konsequenz zu ziehen, und so scheint augenblicklich mehr ein Zeitpunkt der Verlegenheit eingetreten zu sein, in welcher man nicht recht weiß: Wohin nun weiter?

Nur darin ist man anscheinend einig, daß im laufenden letzten Jahrzehnt die Ansätze einer ruhigeren Formenentwickelung auch auf den Gebieten der Architektur, wo ein ungestörteres Arbeiten der Architekten solche noch zeitigen konnte, zu vernichten seien, um dem kommenden Jahrhundert vollständig tabula rasa zu hinterlassen.

Nicht anders dürften die jüngsten Konkurrenzergebnisse im Kirchenbau zu verstehen sein. Dieser war der einzige Zweig der Architektur, welcher bislang noch der stets umstürzenden Bewegungen einigermaßen sich erwehren konnte. Seit fünfzig Jahren war ihm allein der Segen eines stetigeren, stufenweisen Fortschreitens beschieden, das, fußend auf mittelalterlicher (frühgotischer) Grundlage, doch in neuzeitlichem Sinne erfolgte, indem es die Vorteile der neueren Technik nicht zurückwies und stets willig den berechtigten heutigen Ansprüchen, insbesondere z. B. auch den verschiedenen und geänderten konfessionellen Formen des Gottesdienstes usw. Rechnung zu tragen suchte. Auch war es auf diesem Gebiete zu einer eigenartigen, stilkonsequenten und doch fortschrittlichen Materialbehandlung und Formenumbildung schon gekommen. Die sogenannte „moderne Gotik“ ist überhaupt viel weniger, als man in der Regel annimmt, abgeneigt, von den Errungenschaften anderer Stilschulen sich beeinflussen zu lassen und zu weiterer Annäherung im Sinne einer Verschmelzung der Architekturformen die Hand zu bieten (vergl. Schmidts Rathaus und Fünfhauser Kuppelkirche, Opplers letzte Villen, Otzens Kirchen usw., welche gotische Bauten den verflossenen zwei Jahrzehnten angehören).

Aber auch diese letzte Hochburg der konservativen Anschauung, daß mit solchen Bestrebungen die Mode nichts gemein habe, sollte den Ansturm erfahren. Seit einem Jahre ist er mit aller Wucht auch auf dem Gebiete des Kirchenbaues erfolgt.

Zuerst war es die natürliche, wohlthuende Symmetrie des dreischiffigen Grundrisses, dann die strenge Konsequenz in der Durchführung des konstruktiven Aufbaues, dann die gotische Form überhaupt, welche den Angriff erdulden, den Vorwurf veralteter Schemen und unberechtigter Herrschaft im Kirchenbau über sich ergehen lassen mußten. Nicht mehr in der festen Anlehnung an unumstößliche Grundsätze allen architektonischen Schaffens (wonach z. B. ein mit venetianischen Balkons behängter Rathausturm etwas anderes ist, als ein deutscher Kirchturm), nicht in der liebevollen Pflege der Errungenschaften bisheriger Entwickelungen, nicht in dem ernstem Streben nach Durchdringung der alten Form mit modernem Geist, sondern im leichtfertigen oder spekulativen Garniren eines gotischen Kirchengerüstes mit Renaissanceäußerlichkeiten, als Obelisk, Kugel-, Schnecken- und Zwiebelendigungen usw., im willkürlichen Vermengen kirchlicher und profaner Baumotive und im mechanischen Mischen früher und später Stilformen wurde plötzlich das Heil der Kirche der Zukunft von den Bewerbern gesucht, von den Preisrichtern gefunden, von den Kritikern der Kunstwelt verkündet.

So noch vor kaum einem halben Jahre. Heute

Digitized by Google

verlangt es die nimmer rastende Mode schon wieder ganz anders! Sie ist inzwischen auch über diese Art des Arbeitens hinweggeschritten und scheint sich nun plötzlich wieder einem äußersten, nämlich dem weitest zurückliegenden Extreme der romanischen Kirche zuzuwenden.

Um ein recht deutliches Bild von dem so auch in das Gebiet des Kirchenbaues eingedrungenen Experimentalschaffen der Jetztzeit zu erhalten, von der Auflösung aller Formenstetigkeit und ihrem Zersprengen nach den entgegengesetztesten Richtungen, genügt ein Blick auf die Ergebnisse der jüngst abgehaltenen engeren Konkurrenz für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. In ihr sind von den zum Mitbewerbe eingeladenen hervorragenden Architekten — romanische Basiliken und Zentralkirchen neben spätestgotischen Hallen, Kuppelkirchen der Hochrenaissance neben Phantasien in einem neuerdings gepriesenen, noch etwas undefinirten, aber den Malern unter den Architekten anscheinend besonders zusagenden sogenannten „Massenstile" geliefert, und unter den ausgewählten Entwürfen hat schließlich eine rheinisch-romanische Kirche den allerhöchsten Beifall errungen. —

Es ist kein freundliches und erfreuliches Bild, welches sich in der vorstehend versuchten Charakteristik der architektonischen Formengeschichte des Jahrhunderts bietet. Vielleicht wird es als ein pessimistisch gezeichnetes gescholten werden. Glücklicherweise aber — und damit sei schließlich die Hand zu versöhnendem Ausgleiche geboten — besteht die architektonische Erbschaft des Jahrhunderts noch aus etwas anderem, als aus den Ergebnissen seiner krausen Formengeschichte!

Dieselben Ursachen, welche die Formenentwickelung unserer Zeit in einen Gegensatz zu derjenigen aller früheren Kunstperioden brachten, indem sie auf allen möglichen Elementen, nur nicht auf einer sicheren Grundlage aufbaute und auf den verzweigtesten Wegen nach den verschiedensten Richtungen, nur nicht auf ein bestimmtes Ziel lossteuerte, sind es, welche in anderen Beziehungen der Architektur unleugbar gewaltige Fortschritte verschafften. Solche Ursachen sind einerseits die Vielgestaltung des modernen Kulturlebens, die daraus hervorgegangene Vermehrung der architektonischen Aufgaben und der Mittel, sie technisch zu bewältigen, andererseits die heute völlig veränderte Art der Ausbildung der Architekten und der Einfluß des Publikations-, Ausstellungs- und Konkurrenzwesens auf sein Schaffen.

Die alte Kultur verlangte von den Architekten neben dem Wohnhause kaum mehr als den Tempel, das Amphitheater, Thermen, Mausoleen und das, was man mit dem nicht ganz geklärten Sammelausdruck „Gymnasium" bezeichnet, das Mittelalter beschränkte sich fast auf die Kirche, die Burg und das Rathaus, die Renaissance fügte nicht viel mehr als den städtischen Palast hinzu. Wie ungemessen steht die Zahl der heutigen Aufgaben des Architekten dem gegenüber! — Und es unterliegt ja keinem Zweifel: in der Bewältigung aller der zahllosen Aufgaben in Bezug auf die eigentlich bauliche Gesamtanlage haben die heutigen Architekten Staunenswertes geleistet. Die Ausbildung der jeder Gebäudeart angepaßten Grundrißtypen, die Raumdisposition und die Beherrschung des inneren Ausbaues, die Vermehrung der technischen Hilfsmittel an Material und Konstruktion — das sind Gebiete, auf denen nicht nur die unvergleichliche Energie und der unendliche Fleiß des Jahrhunderts, sondern auch eine gewisse Stetigkeit des Strebens gewaltige Fortschritte gezeitigt haben.

In nicht minderem Maße ist der Umfang des Wissens der Architekten durch die in unserem Jahrhundert erfolgte Ordnung und Gliederung des technischen Unterrichtes gesteigert. Was früher an technischem Wissen von Vater auf Sohn, vom Meister auf den Lehrling sich vererbte, das konnte nur in eingeschränkteren Grenzen sich bewegen und mußte in gewisser Einseitigkeit verharren; heute nehmen die Grenzen des technischen Wissens mitunter schon Dimensionen an, welche den Grenzen der Menschheit in fast beängstigender Weise sich zu nähern scheinen. Auch das Können der Architekten im allgemeinen Sinne steht nicht etwa hinter demjenigen ihrer Vorgänger in ferner und naher Vergangenheit zurück, ist ihm in manchen Beziehungen sogar überlegen. Dazu haben neben der technischen Schule und neben der außerordentlichen Vermehrung architektonischer Publikationen (Photographie) nicht zum wenigsten das Konkurrenz- und das Ausstellungswesen beigetragen. Sie haben eine Fertigkeit im Zeichnen, eine Vielseitigkeit in den architektonischen Darstellungsmethoden erzeugt, eine bewunderungswerte Leichtigkeit und Gewandtheit der Architekten in der Anwendung überlieferter Kunstformen großgezogen, wie sie vergangene Kunstperioden nicht kannten.

Nichts von alledem kann oder soll geleugnet werden! Aber gerade dieselben Umstände zeugten auch die Gefahren, welche abzuwenden oder zu überwinden, die Künstler der Gegenwart sich nicht gewachsen gezeigt haben. In allen den genannten Momenten des Fortschritts zeigt sich zugleich das Gepräge unserer Zeit: das „Zu viel" und „Zu schnell". Die Aufgaben sind zu plötzlich zu der riesigen Zahl gewachsen, und die Architekten haben mit deren technischer Bewältigung vielleicht noch zu viel zu schaffen gehabt, während sie bezüglich der Architekturformen hin und her tasteten und schwankten. Wissen und Können der Architekten sind zur selben Zeit zu sehr und zu rasch in die Breite gegangen; die Vertiefung kam dabei zu kurz. Der Architekt, der gestern ein antikes Theater oder ein Stadthaus in deutscher Renaissance vollendete, soll heute ein Boudoir in irgend einem Haremsstile dekoriren und morgen eine romanische Kirche entwerfen; derselbe, der in den strengen Formen der gotischen Kunst großgezogen ist und noch gestern darauf schwor, glaubt heute in einer Konkurrenzarbeit nur mit virtuoser Vorführung des vorgeschrittensten Barocks oder etwas noch nie Dagewesenen seine Mitbewerber aus dem Felde schlagen, zugleich aber — und das ist zumeist wohl die Hauptsache — dem baulustigen Publikum einen Beweis liefern zu können, wie vielseitig er und sein Bureau doch gebildet sind. Ein solch unstätes und pietätverzehrendes Arbeiten der Architekten kann nicht zur Vertiefung der Architektur führen.

So ist es gekommen, daß das Jahrhundert nicht etwa, wie der „Rembrandt-Deutsche" sagt, keine Architektur hat, sondern, daß es in derselben Vieles und Großes, aber nicht das Eine geschaffen hat,

Digitized by Google

die Eigenart und die Einheit der Kunstform! In dieser Beziehung wird seine Erbschaft allerdings mit einem Defizit belastet bleiben, wie es keiner seiner Vorgänger hinterließ.

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender.)

Aristokratische und demokratische Kunst.

Sie wissen selber, daß noch ein ganzer Sack voll wichtiger und heilsamer Erwägungen hätte können ausgeschüttet werden, als Sie gegen den zornmütigen Erguß des Herrn Ilg in Sachen der „Volkskunst" auftraten. Gestatten Sie, daß auch ich in diesen Ihren Vorratssack greife, um Ihren Lesern einmal die Anregung zu geben, sich die Frage vorzulegen, was es denn wohl mit den so oft vernommenen Werturteilen auf sich habe, wonach die Kunst entweder aristokratisch wäre, ja sein müsse, oder vielmehr demokratisch.

Sie waren, dünkt mich, fast allzu gutmütig, wenn Sie dem schroffen Vertreter des „Aristokratismus" die Unterstellung so durchgehen ließen, als betriebe der „Kunstwart" eigentlich die Verpöbelung der Kunst.

Es ist eine widerwärtige moderne Unsitte, auf alle Fragen des geistigen Lebens die Rubra des politisch-sozialen Parteitreibens anzuwenden. Der Dichter soll Rede stehen, ob er es mit dem bekanntlich rohen, übermütigen „Junker" halte, oder mit dem hungernden „Volke", als ob er es nicht mit beiden zugleich halten könnte, wenn z. B. der Junker Bismarck hieße. Als ob er aber, und das ist die Hauptsache, überhaupt dazu da wäre, wiewohl ja leider Gottes ihrer Manche sich dazu für berufen achten, päpstlicher als der Papst, kaiserlicher als der Kaiser, freisinniger als Eugen Richter zu sein. Das ist allemal bloß ein Symptom der Zeitkrankheit (augenblicklich ist sie der Influenza recht ähnlich), die immer noch den Namen „Byzantinismus" trägt, obwohl das Byzanz etwas nördlicher zu suchen wäre. Diese Leute wollen ja sich fördern, nicht die Sache, der zu dienen sie vorgeben, noch die Personen, denen die Stiefel zu lecken sie so beflissen sind. Der Künstler weiß davon im Ganzen nichts.

Sehen wir auf die persönlichen Bekenntnisse großer Meister, so werden wir freilich oft, ja fast bei Allen, auf Äußerungen stoßen, die ein hohes Selbstgefühl bekunden, eine stolze Verachtung der Masse, einen wirklichen Aristokratismus, aber mit dem Gefühl der Verbannung, der Vereinsamung. Ihr Trost mag die Devise sein: mon tour viendra. Jeder große Künstler ist und muß in diesem Sinne Aristokrat sein.

Ich will Sie mit der Sammlung solcher Aussprüche nicht behelligen, aber einen gestatten Sie mir, Ihnen mitzuteilen, den Sie noch nicht kennen, da ich ihn — indiskret genug! — dem Privatbriefe eines hochverdienten Musikers entnehme. Es ist die Rede von der Bearbeitung des Schubertschen D-moll Quartetts à deux mains. Da heißt es:

„Für den großen Haufen existiren diese Formen freilich nicht: das halte ich aber geradezu für einen Vorzug, weil sich heutzutage tausende von Schmutzhänden nach Werken vornehmster Art ausstrecken, die darunter doch nur leiden können. Die Kunst demokratisiren zu wollen, widerspricht ihrem Wesen — unmittelbar offenbart sie sich nur Auserwählten — mittelbar fällt ja dann auf die Massen ein Bruchteil mit ab."

Wir können aber auch die scheinbare Gegenprobe machen. Wie oft ertönt aus dem Munde großer Künstler die Klage über den Unverstand des gebildeten Publikums, wie oft die Sehnsucht nach der unverbrauchten Empfänglichkeit und naiven Genußkraft des sogenannten gemeinen Mannes! Der aristokratische Künstler, der Verächter des Haufens, er will nichts Besseres zum Lohne, als das Mitschwingen der Volksseele.

Was ist also im Grunde diese Aristodemokratie? Weder im politischen Verstande Aristokratie oder Demokratie, noch im ethischen Ichsucht oder Philanthropie, nein, sie ist das Bewußtsein der göttlichen Berufung zum Dienste einer höchsten Menschlichkeitsangelegenheit. Der Kunst entgegen steht nie und nimmer das Volk, aber das Banausentum, der gebildete Pöbel.

Sie aber und Ihre Freunde, wenn ihnen das uneigennützige Ringen für eine reine und edle Volkskunst als Tendenz der Verpöbelung der teuren aristokratischen Kunst ausgelegt wird, mögen sich des Bewußtseins getrösten, daß Sie vielmehr so viel an Ihnen steht, der Vermauschelung der Kunst entgegenwirken. Xanthippus.

Weil mein Lob in meinem eigenen Blatte immerhin beinah wie Eigenlob und daher übel klingt, hätt ich den letzten Satz ungern an dieser Stelle gesehen, berührte er nicht einen Punkt, den ich in seinem Verhältnis zum „Kunstwart" etwas beleuchten möchte. Die Auffassung der Literatur und der Kunst als eines Geschäftes, das im Grunde auch mit denselben Maßstäben gemessen werden müsse, wie ein „anderes" Geschäft — welche Nachfrage hat es, was wirft es ab? — ist unzweifelhaft ein Fluch, unter dem wir leiden, und die auch von unbefangenen Juden längst zugegebene Thatsache, daß er in jüdischen Kreisen verhältnismäßig seltener als Fluch empfunden wird, als in anderen, erklärt des Herrn Einsenders Ausdruck „Vermauschelung". Aber es sind denn doch auch noch andere ungünstige Einflüsse auch unter uns „Deutschen christlicher Konfession" schon lange recht wirksam gewesen — deshalb bin ich dafür, daß wir nicht partem pro toto zum Bezeichnen der Ursachen wählen, die mit der Sucht nach dem Luxus auch die Verwechselung von Luxus und Schönheit hervorriefen. Wir sind in diesem Blatte bisher ohne Anti-, wie ohne Philosemitismus ausgekommen, wir haben nach unsern schwachen Kräften versucht, die Sachen selber zu fördern oder zu bekämpfen, ohne Rücksicht darauf, wer ihre Träger waren, wir haben bei der Wahl unserer Mitarbeiter so wenig nach Rasse, Nationalität oder Glauben wie nach politischer oder künstlerischer Partei gefragt, und so wollen wir's weiter halten. Wir brächten mit Ausdrücken, wie „Vermauschelung", nur Zu- und Abneigungen in den Kreis unserer Betrachtungen, die als Gefühlssachen fernab liegen von Beweis oder Widerlegung und uns hier weit eher störten, als förderten. F. A.

Digitized by Google

Aus der Bücherei.

Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. Von Ernst Brücke. Mit 29 Holzschnitten von Hermann Paar (Wien, W. Braumüller, M. 5). — Ein berufener Mann, der früher Professor der Physiologie an der Wiener Universität und vorher Lehrer der Anatomie an der Akademie der Künste in Berlin war, hat die dankenswerte Aufgabe übernommen, Künstler und Kunstfreunde über die Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt durch Hinweis auf schöne Kunstwerke und auf die Natur selbst aufzuklären. Auch für Künstler hält er dies für geboten, denn mit Ausnahme eines Teiles der lebenden Künstler erklärt er alle für einig darüber, daß die bildenden Künste von ihrer früheren Höhe herabgesunken seien, die Malerei noch mehr als die Plastik. Viele Künstler freilich glauben nach Brücke um so Dankenswerteres zu leisten, je getreuer sie ein Modell kopiren. Alles, Schönes wie Häßliches, werde nachgemacht, damit man nur nicht „konventionell" werde. Sie kleben am Modell, kopiren Fehler, die am Körperbau der Deutschen häufiger sind, als am Körperbau der Italiener, ohne zu wissen, daß sie es eben mit Fehlern zu thun haben. Nach meiner Ueberzeugung steht der Vertreter von Ansichten, wie den hier angedeuteten, auf einem beschränkten Standpunkte insofern, als er nur die ideale, gar nicht aber die charakteristische Kunst anerkennt oder auch nur erwähnt, jene charakteristische Kunst, die sich vom Naturalismus dadurch unterscheidet, daß sie die sogenannten häßlichen Formen nicht wahllos, sondern auswählend zu bestimmten Zwecken der Charakteristik verwendet. Diese Kunst ist dem nordischen Leben und der nordischen Denk- und Empfindungsweise vollständig angemessen. Keineswegs aber will ich leugnen, daß ein Denken und Untersuchen über die „Schönheit" und „Fehler" des Körpers auch für sie recht nützlich, ja notwendig sei. In dieser Beziehung leistet Brückes Buch thatsächlich vortreffliche Dienste. Schön ist für den Verfasser diejenige Gestalt, die sich in allen Stellungen und in allen Ansichten, soweit sie in der idealen Kunst überhaupt zur Anwendung kommen, vorteilhaft verwenden läßt. „Vorteilhaft" will sagen: daß sie in allen Ansichten wohlgefällige Linien angiebt, „denn die Führung der Linien ist das erste und wichtigste in jedem Kunstwerke, das höhere Ansprüche erhebt". Maßgebend ist hierfür die Antike, denn die Bildhauer des Altertums suchten die schönste Venus, den schönsten Apoll usw. hervorzubringen, während die Modernen — nach unserer Ansicht mit vollem Rechte — sich andre Aufgaben stellen. — Brücke geht so vor, daß er die einzelnen Körperteile — als Kopf und Hals, Arm und Hand, Brust und Schultern, Bauch, Rücken, Becken, Beine und Füße — prüfend in ihrer Schönheit und in ihren Fehlern vorführt und zur Beobachtung und Beurteilung idealer Formen in feinsinniger Weise anleitet. Die bei aller Einfachheit guten und geschmackvollen Holzschnitte nach wohlgewählten Mustern der Antike und der Natur dienen dem Buche ebenso zur Zierde, wie dem Leser zum Verständnis. Besonders wertvoll, weil neu, sind die Erörterungen über die Gestalt der unteren Abgrenzung des Bauches. Ich kann das Buch als lehr- und genußreich im höheren Sinne empfehlen △

*

Von dem Kupferstichwerke der Dresdner kgl. Gemäldegalerie, das die Generaldirektion der kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft herausgiebt, erscheint soeben ein neues Blatt, ein Stich Eduard Büchels nach Heinrich Hoffmanns bekanntem Bilde „Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten." Eduard Büchel hat uns schon eine Reihe der trefflichsten Werke des Grabstichels beschcert; wir erinnern nur an Holbeins Johanna Seymour, an die Nonne von Kurz, die Beterin von Kaulbach, die Madonna von Feuerbach. Er gehört zu den echten Künstlern des Grabstichels, die sich nicht begnügen, mit peinlicher Treue ihr Vorbild im Stiche wiederzugeben; er ist immer mit dem bestem Erfolge bemüht gewesen, seinen Stichen auch das Gepräge einer individuellen, künstlerisch vollständigen Leistung zu geben, indem er vor allem der Eigenart des Gegenstandes durch die feinsinnige Wahl der besonders geeigneten stecherischen Ausdrucksmittel gerecht zu werden versuchte. Es liegt darum ein persönlicher Hauch über Büchels Blättern, der sie weit emporhebt über die schematischen Leistungen, die den Kupferstich der letzten Jahrzehnte stark in Mißkredit gebracht haben. Auch in dem neuen Stiche kennzeichnet sich dieser. Der Künstler hat vor allem die malerische Kraft, die bei dem Gemälde nicht hervorragend ist, beträchtlich zu steigern gewußt und dadurch dem Bilde eine weit lebendigere Wirkung verliehen. Den geistigen Ausdruck Jesu und der fünf Männer, auf welche die begeisternde Rede des Knaben so tief einwirkt, hat er mit aller Schärfe und Feinheit wiedergegeben; die verschiedenen Stoffe aber hat er so charakteristisch durch die Ausdrucksmittel des Grabstichels gekennzeichnet, daß reiche und mannigfaltige Eindrücke entstanden. Dabei ist die Gesamtwirkung durchaus harmonisch. △

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Allgemeineres. (Die Extase) Bonnier, Bayr. Bl. 7 ff.

Dichtung. (J. H. Merck) R. Prölß, Lpz. Z., w. B. 79. — (D. Stammbuch v. Aug. v. Goethe) W. Vulpius, Dsche Rschau, Juli f. — (Homunkulus) Cl., Lpz. Z., w. B. 69. — (Körner) Franke, ebd. 71. — (Redwitz) Brachvogel, M. N. N. 310; Lauenstein, Mag. 29. — (K. F. Meyer) † Zabel, West. Mh. 419. — (Fremdländerei der Modernen) Berg, Mod. Bl. 12. — (D. Ueberwindung d. Milieus) Grottewitz, Mag. 29. — (D. Zeitschriften u. d. Literatur) Kerr, Mag. 30. — (Zur Beurteilung d. mod. Dichtercharakters) Dtsche Worte 6. — (Hymlet u. s. Ausleger) Ribbeck, Grenzb. 55. — („Lenaus Muse") -r-, T. R. 154. (G Spiller von Hauenschild) Gottschalk, N. u. S. 172. — (Rodenberg) Ziemssen, ebd. — (Ibsen) Goette, D. Dichterh. 20 ff.; Schellhas, Gwart 25. — (Shelley's Adonais)* Weiß, Allg. Z., B. 129. — („D. poetische Ausmünzung von Berlin") Grottewitz, Mag. 27.

Theater. (D. wirkl. Shakespeare-Bühne) Riedl, M. N. N. 325.

Musik. (Konzertprogramme) Gwart 26. — (D. dtsche komische Oper u. d. Singspiel) Klima, Lyra 19. — (J. S. Bachs Suite in Emoll) v. Lind, N. Z. f. M. 26. — (D. Verfasser d. Chorals „O Welt, ich muß dich lassen") Wentzel, Mus. Wbl. 27. — (W. Stade) † ebd. — (H. Spies) † Kohut, Sängerh. 27. — (Millöcker) Univers. 24. — (H. Litoff) † Prochazka, N. M.-Z. 15. — („D. musikal. Schlittenfahrer in London") Rollo, Köln. Volksz. 175. — (D. Tonkunst in Amerika)* Ludwig, B. Z., w. B. 67. — (Welchem Teile des Elementar-Gesangunterrichts entspricht der grammatische Unterricht der Volksschule?) Sering, N. Z. f. M. 27. — („Wie Musik auf die Leute wirkt") R., Heimgarten 9. — (Gesangvereine in kleineren Orten) K. Sch.-W., Halle 26. — (Heines Verh. z. Musik) Bock, Köln. Z. 571. — (Eine räumliche Darstellung d. Tonreihe u. d. Ausnützung in einem Apparate als Lehrmittel) Michalitschke, Oesterreich. Mittelschule 2. — (Zur Hebung d. Pflege klass. Musik) Odenwald, Lyra 20. — (Th. Schneider † Birke, Halle 29. — (Leitmotive i. d. Ouvert. u. d. beiden ersten Sz. d. „Tannhäuser", Par. Bearb.) Heintz, Allg. M.-Z. 28 f. — (Sommer-Konzerte) Steller, Dresdn. Z. 168. — (L. v. Ehrenstein) † Selbstbiogr., N. M.-Z. 14. — (Lachner) Schweikert, ebd. — (Blaßmann) Stern, N. Z. f. M. 28.

Bildende Künste. (Zur Geschichte der altnürnberger Malerschule) H. Stegmann, Allg. Z., B. 118. — (Neuigkeiten aus dem Gebiete der antiken Kunst) Kekulé, ebd., B. 117. — (D. Meister d. Parthenon-Skulpturen) Blümner, ebd. 113. — (Studien a. d. Mainzer Galerie) † Rieffel, Rep. f. Kwsch. 4. — (Z. Kunstgeschichte d. 15. u. 16. Jahrh.) Neuwirth ebd. — (Kannte L. B. Alberti den Distanzpunkt?) Staigmüller, ebd. — (D. Bauten des alten Kairo) Franz-Pascha, Allg. Z., B. 120. — (D. künstl. Ausbau Münchens) M. Stadt-Z. 146 ff. — (Schweiz. Landschaftsmal. im 16. Jahrh.) Haendtke, Schweiz. Rsch. 5. — (Wiener Ateliers) Martinez, W. Pr. 17 ff. — (Ottobeuren) † Gurlitt, Westerm. Mh. 418.

Inhalt: Das Ende des Bühnenkriegs, von Georg Köberle. **Rundschau.** Allgemeineres. Über Pausen in Berlin, III. Die dritte Münchener Jahresausstellung, II. Was hat unser Jahrhundert der Baukunst gebracht? **Sprechsaal.** Xanthippus: Aristokratische und demokratische Kunst. **Aus der Bücherei.** **Zeitungsschau.**

Digitized by Google

Pro Band **50** Pfennig. — Geheftet.

Engelhorns Allgemeine ROMANBIBLIOTHEK

Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.
Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.
Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.
Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. — Gebunden.

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts" zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden" zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart", der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M. 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Soeben erschienen:

Deutschland im Jahre 2000

von **G. Erman.**

Preis 1 Mark (gegen Briefmarken franko).

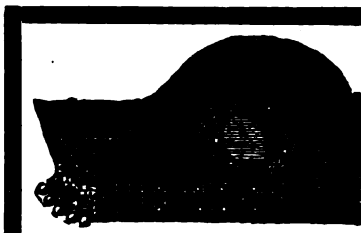
Aus dem Inhalt: Deutschland. Neu Rom. Großdeutsche Zukunft. Der letzte Krieger. Teilung der Türkei. Selbständigkeit Polens. Reform der internat. Schiedsgerichte. Trennung v. Kirche u. Staat. Verteilung des Welfenfonds. Mischehen zwischen Nord u. Süd. Das Heer als volkswirtschaftl. Erziehungs-Anstalt. Politische Rechte der Frau. Der Reichstag d. Zukunft. Deutsche Besiedelung der Sahara. Regulirung der gleitenden Lohnstufen. Übernahme der Großbetriebe durch den Staat. Einheitl. deutsche Freischule. Belgien unter Herrschaft des 4. Standes. Europäischer General-Strike. Der „Herr Staat". Der 5. Stand, der Sozialismus oder d. Gräne Internationale. Germanisirung der Juden. Innere Kolonisation. Gipfel der Natur u. Anschauung im Unterricht. Adolph Menzel als Erzieher. u. A. u. A.

Lipsius & Tischer, Verlagsbuchhandl. Kiel u. Leipzig.

Die **Fahrrad-Fabrik „Normal"** ist die beste u. billigste **Bezugsquelle für Fahrräder** aller Art. Wer ein Fahrrad kaufen will, der versäume nicht, sich meine **Preisliste** senden zu lassen. Wo ich nicht vertreten bin, versende ich direkt.

Adolf Siksay,
Dresden-Striesen.

Malerinnen-Schule zu Karlsruhe. Protectorin J.K.h. Grossherzogin Luise von Baden. Kostenlose Versendung d. Lehrplans.



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Grosse
Antiquitäten-Ausstellung
im Kunstauktionsbaus,
Rindermarkt 2, München.
täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr
(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr)
geöffnet. Eintritt frei.
Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.
Georg Mössel. Rindermarkt 2.

Gemälde-Salon
von
Theodor Lichtenberg,
Breslau, Provinzial-Museum. **Dresden,** 20 Ferdinandstraße.
Galerie hervorragender moderner Meister.
Eintrittspreis 50 Pf.
Jahresabonnements f. 1 Pers. 5 Mark, weitere Karten für Personen derselben Familie 4 Mark.

Kunstliteratur
sowie
Vorlagenwerke
für alle Zweige des Kunstgewerbes, namentlich für Malerei, Dekoration usw., liefert von seinem großen Lager schnell die
Polytechnische Buchhandlung A. Seydel
in Berlin W., Mohrenstr. 9.
Neuer Kunstkatalog gratis!

Ferd. Hillmann Söhne,
Inh. Ed. Gelpke,
Dresden, Prager Straße 38,
empfehlen
Rahmen
in jeder Stilart u. Ausführung. **Alte Bilder** werden gewissenhaft renovirt u. staubfrei wieder gerahmt. Fabrikation von Spiegeln u. feinen Holzwaren für **Zimmerdekorationen.**
Neu-Vergoldungen in solidester Ausführung.

REINE
CUBA-CIGARREN
betreffend.
Marke: Ultra mar 1888
Panetelas,
die aus **Westindien (Matanzas) aus 1888er Ernte** stammen, werden in Original-Kästchen mit **45 Stück Inhalt** zum Preise von **2 M. 97 Pf.** (1000 = 66 M.) franko gegen franko **abgegeben.** Partien verzollt franko und frei Verpackungskosten mit 66 M. pro 1000 Stück, unverzollt ab Hamburg 1000 Stück mit 14 Dollars berechnet nach Massgabe des jeweiligen Berliner Kurses. —
Den Verschleiss vermittelt Bergdirektor A. Ziegenspeck, **Altenburg i. S.**

Digitized by Google

Aetherische Harz-Oel-Farben

H. SCHMINCKE & Co. — **Die Mussinifarben** — DÜSSELDORF

übertreffen jede andere Oelfarbe an Klarheit und Leuchtkraft.

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Der Sammler

Illustrirte Fachzeitschrift für die Gesamtangelegenheiten des Sammelwesens.

Unter Mitarbeit hervorragender Fachgelehrten herausgegeben von

Dr. Hans Brendicke in Berlin.

XII. Jahrgang.

Halbjährlich **12 Nn.** zu je 12 Seiten mit Abbildungen = **3.40 M.**

Einzelne Probenummer postfrei u. unberechnet.

Verlag von Hans Lüstenöder, Berlin W. 35.

ROM

Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.

Ernesto Tollert, Roma.

Oelgemälde

werden und bleiben wie neu durch

Dr. Büttner's Restaurator Phobus.

In den einschl. Geschäften vorräthig. Prospekt franco.

Schminke & Comp. Düsseldorf

A. EHRHARDT ANSTALT XYLOGRAPH **HALLE A.S.**

Anfertigung von Holzschnitten! **Clichés.** Proben gratis. Berechnung billigst.

Holzschnitte, Zeichnungen, zu **Annoncen, Werken,** Preis-Couranten, Illustrationen aller Art.

fertigt **Clichés** etc.

C. Bierstedt.

DRESDEN, Schlossstr. 30.

Spezialität: Estey-

ORGELN

und **Harmoniums** von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.

Alfred Merhaut, Leipzig.

Emil Wünsche

Fabrik photogr. Apparate

DRESDEN, Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

Gebrüder

Weschke

Dresden-A.

Cirkusstrasse 24.

Kunstgegenstände:

Zimmerschmuck

und Lehrmittel in Elfenbeinmasse u. Gyps. Preisverzeichnis gratis.

Illustr. Katalog 2 M. (auch Briefmarken).

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder

fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.

F. Lutzmann, Dessau.

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

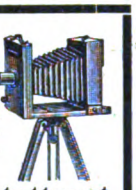
Alb. Glock & Cie.

Karlsruhe i. B. gegr. 1861.

Specialität in photograph. **Apparaten** für Künstler, Gelehrte, Techniker & Amateure.

Reichste Auswahl in **Moment-Apparaten.**

PHOTO-



graphische Apparate u. sämtl. Zubehör liefert u. Gewährleistung für gutes u. leistungsfähiges Fabrikat

Ludw. Schaller, Stuttgart,

No. 14 Marienstrasse No. 14.

Hauptpreisl. m. ü. 100 Abbildungen und **Anleitung z. Photographiren** steht g. Einsendg. v. 60 Pf. zu Diensten.

Deutsches Litteratur-Comptoir

Deutsches Litteratur-Comptoir

BERLIN.

Umsonst und franko

sendet Kataloge über Vorlagen-Werke für Decorationsmalerei, Zimmereinrichtung, Tapezierkunst, Bildhauerei 2c.

„Deutsches Litteratur-Comptoir"

Berlin N.O., Straußbergerstr. 43.

Coulanteste Zahlungsbedingungen!

Ansicht- und Auswahlsendungen franko, bitte zu verlangen.

Deutsches Litteratur-Comptoir

Digitized by Google

1891 München

Jahres-Ausstellung

von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalast

1. Juli bis Mitte Oktober.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.

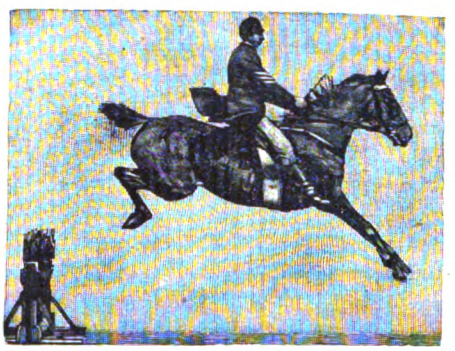
Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit

„Anschütz' Phot. Moment-Apparat"

(pat. i. all. Ländern).

Aufnahmen wie nebenstehende machen.

Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.



Verkauf für **Berlin** bei

O. Anschütz,

Berlin W.

Charlottenstr. 59, I.

Daselbst: Verkauf sämmtl. Fabrikate von

C. P. Goerz.

Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat" für alle Länder:

Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.

Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.

Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

Urteile über Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Internationale Kunst-Ausstellung

BERLIN 1891

im Landes-Ausstellungs-Gebäude am Lehrter Bahnhof

Täglich geöffnet von 9 Uhr vormittags bis 9 Uhr abends

Eintrittsgeld 50 Pf. — Montags 1 Mk.

Der Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden" zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeauxrot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpressung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Lesenswert und empfehlenswert ist das neue Buch:

Betrachtungen über Baukunst.

Zum Verständnis moderner Architektur-Fragen.

Von **Hans Schliepmann.**

110 S. i. gr. 8, gute Ausstattung, Preis geh. 2 M., gebd. 2 M. 50 Pf.

Vergl. Besprechung im 17. Hefte des „Kunstwarts".

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, sowie durch die Verlagshandlung A. Seydel in Berlin W., Mohrenstraße 9.

Prospekt wird kostenfrei versandt.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigerteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyß & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden-A. 16.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

22. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Streifzüge auf Gartenbauausstellungen.

Eine frische Brise weht durch alle Zweige unseres künstlerischen und gewerblichen Lebens. Die Schranken, die noch vor einigen Jahren Kunst und Gewerbe trennten, sind gefallen; in inniger Berührung stehen beide und schöpfen frische Kräfte aus dem Nährboden, der sie einst beide hat groß werden lassen, aus der ewig jungen Natur. Mit dieser Entwickelung geht auch die der Gartenkunst Hand in Hand. Sie beschränkt sich nicht mehr darauf, Blatt zum Blatt zu fügen, Baum an Baum zu pflanzen, sondern sie entfaltet ihre Schwingen in stolzerer Lebensfülle, indem sie das Einzelne und Gekünstelte mehr und mehr aufgiebt zum Besten des Ganzen und Künstlerischen. Sie findet so auch ihren Platz als vermittelndes Glied in der Reihe der Schwesterkünste, unterliegt aber dabei ebenso den Gesetzen aller Kunst wie diese. Sie hört auf Kunst zu sein, wenn sie blos Natur sein will, sie wird zur Spielerei, wenn sie die Gesetze der Natur unberücksichtigt läßt.

Die Ziele des Gartenbaues sind rein künstlerische, wo er nur ideale Zwecke kennt. Und seine Bestrebungen sind in hohem Maße geeignet, in Verbindung mit anderen Künsten das Auge zu erfreuen. So dem engen Begriffe des Handwerks entwachsend, steht die Gartenbaukunst vermittelnd in den Gebieten des Kunstbereiches da, umschlingt sie und wirkt befruchtend auf sie ein. Form, Farbe und Proportion sind, wie in der Kunst überhaupt, so auch in der Gartenkunst die Grundlagen, und Größe des Stils wie malerische Komposition sind ihre letzten Folgerungen. Es ist ein fast unendlicher Reichtum von Erscheinungen, den die Natur uns in der Gartenkunst bietet, und zwar fast unmittelbar, ohne daß der Künstler neue Formen dafür zu erfinden hat. Darum ist sie aber auch eine wohlthuende Ergänzung zu jener Kunst, die sich ihre Formen in höherem Maße als jede andere bildende Kunst erst selber schafft, zur „gefrorenen Musik" der Baukunst. Ist letztere das starke, männliche Prinzip, welches hier in trotzigen Gewölben, dort in stolzen Säulenhallen oder in übermütigen Rokoko-Pavillons zum Ausdruck gelangt, so erstere die weibliche, verschönende Ergänzung dazu, die im reizvollsten Wechsel und in gefälliger Zwanglosigkeit die Starrheit toten Materials aufhebt. Die Baukunst wirkt zunächst durch Proportion und Linie, die Gärtnerei durch Form und Farbe. Das deutet zugleich die Beschränkung beider auf ihr ureigenstes Gebiet an, das keine verlassen darf, falls sie nicht als Zerrbild ihrer selbst erscheinen will.

Eines der wirksamsten Mittel der Landschaftsgärtnerei ist die Wasserkunst. Jede Vorstellung assoziativer Schönheit sucht in dem Bilde des Wassers das lebenspendende und selbst lebensvolle Element. Das Tote wird durch das Wasser lebendig, das Bewegungslose bewegt, das Farblose in buntem Wechsel mit Farben umkleidet. Das Rauschen und Murmeln, das Plätschern und Tosen scheinen die geheimnisvollen Stimmen der Unterwelt zu sein, die das goldige Licht der Oberwelt begrüßen. Alle Stimmungen vermag das Wasser auszudrücken. Hier in träger Ruh die Unergründlichkeit des Seins, dort in sausender Hast den Übermut, hier in kosender Frische den Liebreiz, dort in stolzer Beschaulichkeit ein edles Selbstbewußtsein. Der schaffende Künstler darf das Wasser in sein Bereich ziehen, aber er muß dem unruhigen Elemente ein beruhigendes Gegengewicht verschaffen. Bildet die Architektur den Rahmen des Wasserlebens, so muß sie Ruhe und zwingende Folgerichtigkeit erkennen lassen, und die belebende und zugleich belebte Pflanze wird zur Vermittlerin zwischen ihr und der bewegungsreichen Welle.

Wir können auch im Gartenbau zwei Richtungen

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

unterscheiden, eine „intellektuelle“ und eine „ästhetische“, beide ergänzen sich gegenseitig und prägen so der Gartenkunst unseres Jahrhunderts einen eigenen Charakter auf, den wir am besten mit dem Worte „malerisch“ bezeichnen können. Die erkältende Monotonie einer akademisch steifen, anerzogenen Linienentwickelung wird dadurch wohlthuend aufgehoben, einer farbenfreudigen, naturgemäßen Entwickelung wird Platz gemacht. Wieder ist es die Architektur, die von der Gartenkunst am meisten gewinnt. Tropische Gewächse in ihren tiefen, satten Farben, ihrem formgebenden Blattschmuck und ihrer grandiosen Massenentwickelung stehen mit der schlanken, emporstrebenden Säule und der breiten, verhüllenden Wand in innigsten Beziehungen. Das Blatt im kollektiven Sinne verbirgt; es hebt die Leere des Raumes auf. Daraus erwächst dem Gärtner die Aufgabe, durch künstlerische Gruppirung des Blattschmucks den architektonischen Gedanken zu unterstützen und zwar auf der einen Seite durch Linien-, auf der andern durch Schattenwirkung, was wiederum Unterordnung unter das architektonische Gesetz bedeutet. Nicht der Urwald soll ersetzt werden, sondern sein Abbild soll ich mit Menschenwerk zu harmonischer Einheit verschmelzen. Auch hier zeigt sich der Meister in der Beschränkung. Die Erfahrung lehrt, wie leicht ein Übermaß Wahrheit und Schönheit unterdrücken kann, wie nah oft die Gefahr ist, eine beabsichtigte Prunkhalle in ein unbeabsichtigtes Treibhaus zu verwandeln. Ein richtiges Gefühl wird stets die bewegliche Pflanzendekoration der monumentalen Tektonik unterzuordnen wissen.

Eine reiche Stufenleiter von Empfindungen kann durch die Pflanze ausgedrückt werden; vom schweigenden Schmerz bis zur jubelnden Freude, vom düsteren Ernst tropischer Gewächse, die in den Palmen und Farren ihre edelsten Vertreter haben, ist bis zur prangenden Blütenpracht heimischer Pflanzen eine schier endlose Reihe von Mitteln gegeben, die jede Stimmung zum Ausdruck bringen kann. Das goldige Gelb und das unschuldvolle Weiß, der leuchtende Purpur und das ernste, verklingende Blau und Violett gehören hierher; sie alle aber können durch den Hinzutritt des Stoffes eine weitere Bereicherung erfahren. Zur uralten Dekoration der Velarie gesellt sich der Teppich. Erstere als schwebende Einheit und letztere als bunte Mannigfaltigkeit, die nicht verhüllt, sondern als ein sich selbst aufzeigender Schmuck im wirksamen Gegensatz zur ersteren steht. Ist die Velarie in ihrer hellen Farbe lichtgebährend, so wird der Teppich in seiner gesättigten Farbenfülle das Licht auffangen, und beide werden, je nach Bedürfnis, für die Pflanze die beste Ergänzung abgeben. Warme Farben in ihren satten Werten wie Rot, Gelb, Orange usw. bilden für das Pflanzengrün einen wirksamen Gegensatz; kalte werden ein Bild der Trauer und des Einförmigen, selbst des Häßlichen erzeugen können.

Neben der lebenden Pflanze bietet die tote ein dankbares Material für den Kunstgärtner; auch sie hat teilweise noch ihre alten Vorzüge erhalten; sie besitzt Form und Farbe. Nur in diesem Falle ist sie ein brauchbares Material. Als der geniale Makart sein Atelier mit Palmenwedeln und trockenen Gräsern schmückte und so eine Zierde des modernen Salons schuf, der man nach ihm den Namen gab, hatte er wohl nicht geahnt, wie schnell die Mode sich der ursprünglichen Schönheit entäußern und in ihr Gegenteil sie verkehren würde. Der Makart-Strauß ist Mode geworden und hat den Namen seines Schöpfers vielleicht in weitere Kreise getragen, als seine Kunst es vermochte. Wenn aber eine Sache Mode wird, ist auch damit der erste Schritt zur Geschmacklosigkeit gethan. Eine alte Wahrheit, die sich täglich neu erweist. Die natürliche Farbe des verwelkten Laubes genügte bald den gesteigerten Prachtansprüchen nicht mehr, und infolgedessen wurde die Natur mit Farben und Bronzen übertüncht. Der Erfindungsgeist der Fabrikanten ergeht sich hier ins Ungemessene. Wohl mag man einräumen, daß die Farbe welker Blätter durch das vorsichtige Zufügen von Metallfarben da und dort einmal gehoben werden kann, doch das jetzt gebräuchliche Betünchen mit den bunteſten Farben, die der Fabrikant liefern kann, sollte der gute Geschmack gewiß verbieten. Es ist unglaublich, was hier alles zu sehen ist. Die Sprache des verwelkten Laubes, ein Bild der Vergänglichkeit, ist von eigener Poesie. Das Anilin, diese für die Kunst so zweifelhafte Erfindung, führte auch hier den Reigen der Geschmacklosigkeiten ein, alle Bronzefarben traten hinzu und so ward ein Ganzes, das in seinem wilden Farbengeschrei die meistberüchtigten Bauerntapeten übertrifft. Ein großgeformtes vergoldetes Blatt kann an rechtem Orte von bester Wirkung sein, nicht mehr als natürliches Laub, sondern gleichsam als Nachbildung des Laubes in Metall; der in grüner, roter, brauner, blauer Bronzirung schillernde Blätterstrauß aber ist künstlerisch eine Barbarei.

Einer ähnlichen Verirrung begegnen wir bei der Blumenmosaik. Es liegt in der Natur dieses Materials, daß die Zeichnung nur in einfachen Linien sich bewegen darf; verläßt sie diese, so nehmen die Schwierigkeiten der Ausführung derart zu, daß das farbige Werk den Eindruck des Unruhigen, des Bizarren, nicht selten des unbeabsichtigt Komischen macht. Ähnlich steht es ja auch bei der Stickerei: wir freuen uns, daß die Zeiten vorüber sind, wo Landschaften, Köpfe, Genrebildchen Teppiche, Stuhlsitze und Lehnen überzogen. Nun tritt die Blume auf und versucht diese Darstellungen; sie dringt damit in Gebiete ein, die nicht ihr sondern einer anderen Kunst gehören. Auf einer bekannten Ausstellung machten sich selbst plastische Nachbildungen aus Blumen unangenehm bemerkbar, eine ebenso unnütze wie geschmacklose Spielerei. Nein! Der Blume gehört nur das Mosaik auf dem schwellenden Rasen. Hier ist ihr Feld. In großen Zügen, in leicht zu entwirrenden Linien, als Sterne, als Rosetten bildet sie Zeichnungen, die lebendig und schön sind. Das letztere allerdings nur, wenn auch die Gesetze der Farbe beachtet wurden mit ihren Wirkungen durch Gegensatz oder Harmonie.

Seitdem in Deutschland die Zeit einer neuen Blüte auf allen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes angebrochen ist, haben diese letzteren sich auf die ihnen von Zweck und Material zugewiesenen Grenzen beschränken müssen. Darin liegt ein Grunderfordernis für die Gesundheit jeder Kunst. Will auch die Gartenbaukunst uns das sein, was sie ihrer Natur und ihrer Geschichte nach der Menschheit sein soll und kann, dann darf auch sie diese Gesetze nicht außer Acht

Digitized by Google

lassen, um durch ihren erzieherischen Einfluß mehr und mehr aus dem Gebiete des bloßen Gewerbes in das der Kunst zu treten mit Leistungen, die unmittelbar überzeugend als Schöpfungen reiner Schönheit wirken.

Robert Mielke.

Allgemeineres.

Rundschau.

*** Individualität und Volkstümlichkeit in der Kunst.** In der „Deutschen Rundschau" veröffentlichte soeben Otto Seeck unter der Überschrift „Zeitphrasen" eine Reihe von Aufsätzen über die wichtigsten der Probleme, die „Rembrandt als Erzieher" behandelt — Aufsätze, die zum Sachlichsten unter dem Vielen gehören, was vom gegnerischen Standpunkte aus über Langbehns Buch gesagt ist. Als für unsere Leser besonders prüfenswert unterbreiten wir ihnen heute den Abschnitt „Individualität und Volkstümlichkeit in der Kunst".

„Unser «Deutscher» verlangt, daß die Kunst individuell sei; zugleich fordert er, daß sie nicht nur dem Genuß der Kenner und Feinschmecker diene, sondern ihre Wirkung auch über die breiten Massen des Volkes ausdehne. Beides erscheint auch uns natürlich sehr wünschenswert: es fragt sich nur, wie weit es vereinbar ist. Die Antwort muß die Erfahrung geben; hören wir also, was sie über die Volkstümlichkeit jeder einzelnen Kunst zu berichten weiß.

Unter den Malern der alten Zeit ist keiner so populär wie Rafael. Tritt man in die gute Stube eines behäbigen Bürgerhauses, so kann man fast mit Sicherheit darauf rechnen, über dem Sopha die sixtinische Madonna zu erblicken. Selbst in den Bauerhütten sieht man sie häufig in Holzschnitt oder Farbendruck; sie ist das beliebteste und bekannteste Bild, das überhaupt existirt. Aber auch von der Madonna mit dem Sessel und mit dem Fisch, von der Kreuztragung und der Vermählung Mariä wird man Nachbildungen häufiger begegnen, als von irgend einem Werk irgend eines anderen Meisters. Gäbe es eine Statistik des Kunsthandels, so würde sie wahrscheinlich lehren, daß Photographien und Kupferstiche nach Rafael in größerer Zahl verkauft werden, als nach allen übrigen Künstlern der früheren Jahrhunderte zusammengenommen. Und doch ist er der wenigst individuelle von allen Malern, welche die Kunstgeschichte an hervorragender Stelle nennt. Die Werke seiner frühesten Jugend lassen sich von denen des Perugino kaum unterscheiden; die Porträts seiner Florentiner Zeit ahmen in Haltung und Auffassung Lionardos Gioconda nach; die Madonna mit dem Baldachin könnte man fast für einen Fra Bartolommeo halten; bei dem Violinspieler ist es jetzt noch streitig, ob er nicht vielleicht dem Sebastiano del Piombo angehöre; die Sibyllen, der Heliodor und der Borgobrand sind ganz im Stile Michelangelos gehalten, und in den Werken, in welchen Rafael am meisten als er selbst erscheint, besteht seine Eigenart doch kaum in etwas Anderem, als in der glücklichsten Verschmelzung und feinsten Ausgleichung aller der Einflüsse, denen er sich sonst einzeln hingegeben hatte. Man kann ihn, wenn man will, einen Epigonen nennen, denn kein namhafter Künstler war in höherem Grade Nachahmer; doch besitzt er die beispiellose Eigenschaft, daß er seine Originale, ohne sie gar zu sehr zu verändern, in der Kopie fast immer erhöht und verschönt. Er ist ein verklärter Perugino, ein durchgeistigter Fra Bartolommeo, ein veredelter Sebastiano, ein gemilderter Michelangelo; Lionardo ist der Einzige, den er nicht nachahmend zu übertreffen vermochte. Dürer und Rembrandt waren viel originellere Geister, ja vielleicht die individuellsten Künstler aller Zeiten, aber populär sind sie keineswegs. Wo man an der Wand Nachbildungen ihrer Werke hängen sieht, da wird eine feine Nase immer Etwas von dem «Leichengeruch der Kennerschaft» im Hause wittern. Und wie steht es mit den modernen Malern? Nicht die von kraftvoller Eigenart, ein Cornelius, ein Menzel oder Böcklin, sind die Lieblinge des Publikums, sondern Kaulbach und Thumann, Plockhorst und Pfannschmidt, Meyerheim und Dieffenbach prangen an allen Wänden oder bedecken in Prachtmappen die Tische unserer Salons. Man hänge einmal Rembrandts lachende Saskia und eines jener fadschönen Frauenköpfchen, wie sie Paul Thumann zu fertigen pflegt, neben einander und frage dann ein unschuldiges Gemüt, das von keiner Art der Kennerschaft angekränkelt ist, welches Bild ihm besser gefalle: wer kann zweifeln, wie die Antwort lauten wird?

Was die Plastik zum Schmucke unserer Wohnräume beiträgt, beschränkt sich fast ganz auf Abgüsse nach der Antike und nach ihrem treuesten und wenigst originellen Nachahmer, Thorwaldsen. Die Meister, welche nicht ein allgemeines Schönheitsideal typisch wiederholt, sondern die Glut ihrer eigenen Seele in die Bronze oder den Marmor ergossen haben, Donatello, Verrocchio, selbst Michelangelo, sind der Masse der Gebildeten kaum dem Namen nach bekannt.

Von der Architektur rede ich nicht; denn wer Bauwerke betrachtet und bewundert, der thut es meist nach dem Bädecker, d. h. nach dem Urteil von dessen kunstverständigen Mitarbeitern. Volkstümlich ist diese Kunst überhaupt nicht. Desto mehr die Musik; aber wer hätte je Melodien des individuellsten Tondichters, Beethoven, auf der Drehorgel spielen oder auf der Straße von einem Vorübergehenden pfeifen gehört? Populärer sind Wagner und Schubert, noch mehr Haydn, Mozart, Weber, am meisten Auber, Verdi und — Offenbach. Die Wirkung ins Breite steht also genau im umgekehrten Verhältnis zur Entwicklung der Eigenart.

Und ist es in der Poesie etwa anders? War Goethe jemals populär? Welches seiner Lieder ist so in aller Munde, wie Heines Lorelei oder auch Rudolph Baumbachs Lindenwirtin? Freilich thut es ihm Abbruch, daß er gerade von Beethoven komponirt ist, nicht von Silcher oder Mendelssohn. Aber auch von seinen Dramen wird keines so sehr beklatscht wie etwa Wildenbruchs Quitzows, von seinen Romanen keiner so viel gelesen wie Ebers' Königstochter. «Verstand ist stets bei Wenigen gewesen,» und ebenso Kunstverständnis. Die Lebensäußerungen großer Individualitäten nachzuempfinden, ist wahrlich nicht die Sache der Masse, und dies liegt nicht etwa an der «falschen Bildung» unserer Zeit, über die man so viel zu klagen

Digitized by Google

pflegt, sondern es ist im Wesen der Kunst aufs tiefste begründet.*

Man hört es oft, und auch unser «Deutscher» wiederholt es in mannigfachen Variationen, daß die Dichter die Lehrer ihrer Nation seien. Wie falsch dieser Satz ist, hätte Jeder von uns an seinem eigenen Verhältnis zum «Faust» beobachten können. Da wir ihn als Knaben zuerst in die Hand bekamen, glitt all seine Poesie wirkungslos an uns ab, wie Wasser von der Ente. Theodor Körner, dessen heroischen Tiraden wir zu folgen vermochten, schien uns ein viel größerer Dichter als Goethe zu sein. Dann liebten wir unsere erste Liebe, und Gretchen ward für uns lebendig; wir machten unseren ersten Katzenjammer durch und verstanden jetzt Siebel und Brander. Wir kamen auf die Universität, hörten Collegium logicum und metaphysicum und hatten nun unsere innigste Freude an dem Schülergespräch. Wir suchten in die Wissenschaft tiefer einzudringen; bei dem Gewirre der sich widersprechenden Hypothesen war's auch uns, «als ging uns ein Mühlrad im Kopf herum»; wir strebten mit jugendlicher Heftigkeit, uns durch sie hindurch zur Gewißheit hinzuringen und wollten fast verzagen, als wir uns überall von unübersteiglichen Schranken der Erkenntnis eingeengt fanden. Da ging uns die gewaltige Tragik der Faust-Monologe auf. Wir werden älter, fühlen in uns die Genußfreude und Entwicklungsfähigkeit langsam versiegen, und nun erst können wir den schmerzlichen Seufzer nachempfinden:

So gieb auch mir die Zeiten wieder,
Da ich noch selbst im Werden war.

Endlich sind wir alt, die naseweise Jugend, die Alles besser wissen will, ärgert und beleidigt uns, und wir lachen herzlich über ihre Verkörperung im Baccalaureus. Also für dasjenige Alter, welches am lernbegierigsten und lernfähigsten ist, bleibt der Faust ein leerer Wortschwall; nur der Greis, welcher nicht viel mehr lernen kann, vermag ihn ganz zu genießen. Ist der ein Lehrer, welcher nicht zu den Werdenden, sondern zu den Fertigen redet?

Soweit das Kunstwerk uns etwas Neues bietet, was wir erst lernen sollen, macht es uns niemals Freude; nur wenn es uns von Demjenigen erzählt, was wir schon selbst empfunden und erfahren haben, wird es für uns lebendig. Dies ist z. B. auch der Grund, warum exotische Landschaften uns wohl durch ihre Fremdartigkeit interessiren, aber niemals im Bilde so tief innerlich ergreifen können, wie die wohlbekannten Fluren unserer Heimat. Der Künstler ist also nicht der Lehrer, sondern «der Mund des Volkes». «Wenn der Mensch verstummt in seiner Qual, gab ihm ein Gott zu sagen, was er leidet», und da sein Leiden von Tausenden tausendfach verschieden, aber immer ähnlich geteilt wird, so spricht er auch für diese das befreiende Wort. Er sagt ihnen nur, was sie selbst gern sagen möchten; doch indem er ihnen den Ausdruck für ihr Empfinden schafft, nach dem sie vergeblich gerungen haben, wird er zum Wohlthäter der Menschheit. Denn erst, wenn man sein Denken oder Fühlen in eine klare Form gebracht sieht, ist man darüber Herr geworden.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß scharf ausgeprägte Individualität des Künstlers für die Wirkung seines Schaffens nicht notwendig, ja sogar teilweise hinderlich ist. Denn mit je größerem Rechte er, wie Richard III., von sich sagen kann: «Ich bin ich selbst allein», desto weniger verwandte Saiten wird er in der Brust der übrigen Menschen anschlagen. Man muß sehen können, wie Rembrandt sah, und fühlen, wie Goethe fühlte, um Goethe und Rembrandt zu genießen. Diejenigen Künstler, welche zu ihrer Zeit die volkstümlichsten waren und durch die Jahrtausende hindurch immer ihre Geltung bewahrt haben, Homer, Sophokles, Praxiteles, sind daher nicht individuell, sondern typisch. Auch von Shakespeare könnte man dies sagen, nicht was seine Dichtung, wohl aber was seine Person betrifft. Denn jede kräftige Individualität ist mehr oder weniger exklusiv; anderen Individualitäten gegenüber, die ihr antipathisch sind, wird sie sich ablehnend verhalten; selbst das Verständnis für gewisse Charaktere muß ihr fehlen. Wer mit so schauerlicher, fast möchte man sagen herzloser Gelassenheit jeder denkbaren Art von Menschen gerecht zu werden weiß, wie Shakespeare, der kann selbst kein individuell ausgeprägter Mensch gewesen sein. Ich denke ihn mir als eine weiche, schmiegsame Natur, höchst empfindlich für jeden Eindruck der Außenwelt, aber kaum im Stande, anders darauf zu reagiren, als indem er ihn in poetische Form brachte. Sehr mit Unrecht setzt ihn daher unser «Deutscher» immer wieder in Parallele zu Rembrandt. Ich kann zwischen dem subjektivsten aller Maler und dem objektivsten aller Dichter nichts Verwandtes finden, außer daß beide die Natur zu sehen verstanden.

Darin freilich hat der Verfasser ganz Recht, daß er in Rembrandt das einzig erstrebenswerte Künstlerideal für unsere Zeit erblickt, aber wohlbemerkt nur für unsere Zeit. An sich steht die typische Kunst vielleicht noch höher als die individuelle, weil der Kreis ihrer Wirkung ein weiterer ist. Doch «was der ganzen Menschheit zugeteilt ist», das hat seit Jahrtausenden viele tausend Mal klassischen Ausdruck gefunden. Wer nichts Anderes zu sagen hat, als das, der kann es kaum noch in einer Form sagen, die nicht schon hundertmal dagewesen wäre. Das Individuum dagegen ist immer ein anderes; nie haben sich zwei Menschen völlig gleich gesehen. Je individueller also das Kunstwerk gefärbt ist, desto mehr vermag es neu zu sein, und Neuheit, die nicht gewaltsam erzwungen ist, sondern sich von selbst ergiebt, ist ein unerläßliches Erfordernis. Hierzu kommt aber noch ein Zweites. Die Gefühlsäußerungen eines Mannes, der mir nur insofern verwandt ist, als wir beide Menschen sind, können mich natürlich nie mit solcher Macht ergreifen, als wenn ich in dem Künstler ganz besondere, mir eigentümliche Charakterzüge wiederfinde. Das individuelle Kunstwerk macht also seinen vollen Eindruck nur auf Denjenigen, welchem die Person seines Schöpfers kongenial ist; doch was es an Breite der Wirkung verliert, das gewinnt es reichlich an Tiefe.

Übrigens erweitert sich der Kreis der Genießenden auch dadurch, daß die erforderliche Sympathie

* Wir halten diese Ansicht mit dem Herrn Verfasser für richtig, aber wir halten sie auch für sehr geeignet, falsche Schlußfolgerungen hervorzurufen. Deshalb denken wir unsere eigene Meinung über „Aristokratismus und Demokratismus in der Kunst" demnächst in einem Leitaufsatze darzulegen. K.-L.

Digitized by Google

nicht notwendig eine von Anfang an gegebene zu sein braucht. Schmiegsame Naturen vermögen sich wohl auch in Charaktere hineinzudenken, die ihnen zuerst fremd oder selbst antipathisch waren. Man tritt an ein Kunstwerk heran, dessen Schönheit uns zunächst noch nicht ergreift; doch spüren wir aus ihm einen Hauch der Größe. Dies lockt uns, den Meister näher kennen zu lernen; wir suchen andere Werke von ihm auf, finden in ihnen Reize, die uns zugänglicher sind, und gewöhnen uns so allmählich an die Eigenart des Künstlers. Aus Angewöhnung wird Liebe, und endlich erscheinen uns diejenigen seiner Werke, welche wir zuerst nicht zu genießen verstanden, als die allerschönsten, weil sie in der Regel die individuellsten sind. So bildet man sich zur Kennerschaft, auf welche unser «Deutscher» so schlecht zu sprechen ist. Und freilich ist es wahr, daß Kenner selten schöpferische Geister sein werden; denn besäßen sie die Stärke der Individualität, aus der die Schaffenskraft in der Regel, wenn auch nicht immer, erwächst, so würde ihnen eben die Schmiegsamkeit fehlen, welche zu einem solchen Hineinfühlen in fremde Eigentümlichkeiten gehört. Tüchtige Künstler sind daher fast niemals gute Kenner, und man thut sehr übel daran, wenn man aus solchen die Kommissionen, welche über die Ankäufe der Museen zu entscheiden haben, zusammensetzt. Zu den führenden Geistern einer Nation werden also die Kenner nur ausnahmsweise gehören können, aber, du lieber Gott! es muß auch solche Käuze geben; wo sollten die individuellen Künstler denn sonst ihr Publikum hernehmen? «Könner, nicht Kenner brauchen wir», schreibt unser «Deutscher». Mich dünkt, wir brauchen sie beide, weil die Einen auf die Anderen angewiesen sind. Je mehr Kenner es giebt, desto besser für die Könner! Er beklagt es, daß auch der Name Rembrandts von dem «Leichengeruch der Kennerschaft» umwittert sei, und doch ist gerade dies eine unabweisliche Notwendigkeit. Die Schroffheit dieser Individualität ist so groß, ihre Eigenart grenzt so nahe an Einzigart, daß weitaus die Meisten, wenn sie zum ersten Male vor ein Bild Rembrandts hintreten, geradezu antipathisch davon berührt werden. Es bedarf der liebevollen Hingabe, welche den echten Kenner charakterisirt, um diese wilde Großartigkeit überhaupt verständlich und dadurch genießbar zu machen.

Und *dazu* das lebenslange Ringen eines gewaltigen Künstlergeistes, damit die kleine Schar der Kenner ihr aristokratisches Vergnügen habe? Ganz so schlimm steht es nun freilich nicht. Individualität und Volkstümlichkeit, die sich anfangs ausschließen, finden endlich doch noch eine Brücke zu einander, und zwar geht das so zu. Der individuelle Künstler wird zuerst nur von den kongenialen Geistern genossen, denen sich eine sehr geringe Zahl echter Kenner anschließt. Nun giebt es aber sehr Viele, die sich auch gern als Kenner aufspielen möchten und dies nicht besser zu erreichen wissen, als indem sie die Urteile jener echten, welche immer eine gewisse Autorität besitzen, sklavisch nachbeten. So mehrt sich der Kreis der Bewunderer, und endlich wird es Mode, für den betreffenden Künstler zu schwärmen. Um mitreden zu können, muß der sogenannte Gebildete sich mit ihm beschäftigen; er prägt sich Zitate des Dichters ein und preist an dem Maler Komposition, Helldunkel oder Pinselführung, wie ihm dies vorgesagt ist. Doch was er nachspricht, lernt er, wenn auch zunächst nur mechanisch, kennen; die Art des Künstlers wird ihm erst geläufig, dann vertraut, und am Ende vermag er aus ganzem Herzen zu bewundern, was er vorher nur der Mode zu Gefallen gelobt hatte. Er macht also denselben Lehrkursus unter Vermittlung des Kenners durch, dem dieser sich selbständig unterzogen hatte, und was erst der Masse der Gebildeten angehört, das dringt langsam auch in die Masse des Volkes hinab. So geht es mit Goethe, so scheint es bald auch mit Rembrandt werden zu wollen. Indem die Menge sich in den Gedankenkreis eines großen Mannes, welcher ihr anfangs ganz unverständlich war, unter dem Zwang der Mode allmählich hineinfinden lernt, kann dann der Künstler bis zu einem gewissen Grade wirklich zum Erzieher seiner Nation werden.

Mitunter freilich will auch ein großer Meister nicht recht in Mode kommen; doch braucht darum sein Lebenswerk für die Menge noch nicht verloren zu sein. Er findet Nachahmer unter den Künstlern zweiten Ranges, und diese machen seine Individualität, indem sie sie verflachen, dem Pöbel aller Stände erst mundgerecht. Die Wirkung ins Breite geht dann freilich nicht unmittelbar von ihm selbst aus, sondern nur von dem Abglanz, den er über seine Epigonen verbreitet. So finden jene unglücklichen Drei, die unser «Deutscher» so sehr verabscheut, Kennerschaft, Mode und Nachahmertum, doch ihre berechtigte Stelle im Haushalte der Kultur, und wieder bewährt sich der alte und doch nie beherzigte Satz, daß Alles, was ist, auch gut ist."

Theater.

* Zwei Äußerungen der **Theaterzensur**, von denen besonders die zweite geradezu unglaublich klingt, erregten den Unwillen der vorurteilslosen Presse aller Parteien und wiesen wieder einmal darauf hin, daß gerade die ernsteren Dichter in dieser Beziehung unter wahrhaft entwürdigenden Verhältnissen das Meiste zu leiden haben. Das erste Verbot betrifft die Aufführung von Sudermanns „Ehre" und „Sodoms Ende" in Kassel und ist bestätigt worden. Wie man über das Stück in ästhetischer Hinsicht urteilt, kommt hier nicht in Frage, daß sein Inhalt und seine Tendenz sittlich ernster sind, als sich dies von hundert auch von Hofbühnen gegebenen Stücken behaupten ließe, wird auch der Gegner der Sudermannschen Anschauungen nicht bestreiten. Man kann ja auch die Meinungen des Widersachers als ernste Überzeugungen anerkennen, die man nicht widerlegt, wenn man sie unterdrückt, und eine konservative Regierung wird heute nicht daran denken, nur konservative Meinungsäußerungen z. B. in der *Presse* verlangen zu wollen. Aber beim *Theater* liegt die Sache anders, das Theater hat keine Freiheit, über ihm leuchtet nur Gnade oder Ungnade. Giebt man die Berechtigung der Zensur einmal zu, so wird jetzt ausgeführt, wohl so, kann man eine gewisse Rechtsungleichheit in einigen Fällen erklärlich finden. Dichtungen z. B., welche die Reformation behandeln, können in einer protestantischen Stadt für unbedenklich gelten, in einer streng katholischen Gegend aber eine Erregung der Bevölkerung befürchten lassen. Ebenso kommt es vor, daß die Behandlung geschichtlicher Vorgänge in gewissen Provinzen die Gefühle der Bevölkerung verletzen und daher bei der Zensur Anstoß erregen. Weder bei der „Ehre" noch bei

Digitized by Google

„Sodoms Ende“ ist an Ähnliches zu denken; man muß daher annehmen, daß der allgemeine sittliche Maßstab, den die Behörden in Kassel anlegen, ein anderer ist, als der der Behörden im übrigen Deutschland. Und der Fall wird noch besonders dadurch interessant, daß über die Zulässigkeit von „Sodoms Ende“ bekanntlich die Entscheidung der obersten Instanz vorliegt. Das Stück war vom Berliner Polizeipräsidenten verboten, und auf die Beschwerde hin hat der Minister des Innern entschieden, daß es zur Aufführung zuzulassen sei. Das durch die Kasseler Behörde bewirkte Verbot widerspricht also der Entscheidung des Ministers, und das ist auch eine recht merkwürdige Thatsache.

Die köstlichste Blüte der Theaterzensur ist aber einem anderen Boden, als dem Kasseler, entsprossen. Sie betraf das Verbot der Aufführung des „Neuen Herrn“ von Wildenbruch. Man weist nun mit Recht darauf hin: es gehören ganz und gar keine literarischen Kenntnisse, es gehört nicht einmal Interesse für literarische Dinge, sondern nur die ganz gewöhnliche Lektüre der Tagesblätter dazu, um zu wissen, daß dieses einen Teil der Geschichte des großen Kurfürsten verherrlichende Drama des Hohenzollern-Dichters Ernst von Wildenbruch den ganz besonderen Beifall und eine ungewöhnliche Teilnahme des Kaisers gefunden hat. Jeder Zeitungsleser weiß, daß dieser sogar im Drange der Regierungsgeschäfte Zeit gefunden hat, an den Proben des Stückes in Berlin thätigen Anteil zu nehmen, daß er zahlreichen Vorstellungen desselben beigewohnt, einzelnen Darstellern sogar wertvolle Winke für ihre Auffassung gegeben und dem Regisseur sowie den Hauptdarstellern seinen Dank und besondere Auszeichnungen hat zu Teil werden lassen. Jedenfalls aber beweisen diese Fälle, daß es hohe Zeit ist, die in ihrer gesetzlicher Berechtigung bekanntlich bestrittene Zensur einmal an berufener Stelle, d. h. in der Volksvertretung, zu untersuchen und daß, wenn schon eine Zensur bestehen soll, sie Personen anvertraut werden muß, die in literarischen und künstlerischen Dingen mehr Kenntnisse und Urteil besitzen, als durch das Assessoreramen nachgewiesen und in einer späteren Polizeipraxis erworben werden.

* Dem **Hervorruf** Folge zu leisten, ist auf Anregung des Oberregisseurs Grube von der Hoftheater-Intendanz in Berlin verboten worden. „Wir heißen diese Bestimmung gut,“ sagt dazu die „National-Ztg.“, „nicht bloß, weil durch das heitere Dankeslächeln tragisch gefallener Helden die Illusion auf das plumpste zerstört wird, sondern auch, weil die Gelegenheit zur Effekthascherei und zum Solospiel geringer und weil der gemeinen Lohnklatscherei das Händewerk erschwert wird. Die Schauspieler und Sänger werden sich fortan nur mit dem spontanen Beifall, der ihren Leistungen folgt, zu begnügen haben, aber dadurch ihn viel öfter als sonst für ehrlich nehmen dürfen. Selbstverständlich bezieht sich das Verbot des Hervorrufs nicht auf die Verfasser neuer Stücke, die sich unter Umständen auch vom diensthabenden Regisseur dürfen vertreten lassen. Ähnlichen Gründen wie das Verbot des Hervorrufs entstammt auch das gleichzeitig vom Generalintendanten erlassene Verbot des Dacaposingens. Wir hoffen, daß alle diejenigen Berliner Theater, die sich für vornehm genug dazu halten, dem löblichen Beispiel der Hofbühnen alsbald folgen werden.“

* Für eine große, im nächsten Jahre stattfindende **internationale Musik- und Theaterausstellung** in Wien haben fast sämtliche hervorragenden Konservatorien, Museen und Theater und viele Sammler Gegenstände angemeldet. Besonders dürften die Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert und Wagner gewidmeten Räume sich zu zugkräftigen Magneten für das Unternehmen gestalten. Neuestens hat der Großherzog von Weimar die Mitteilung machen lassen, daß sowohl das Weimarer Theater wie das Archiv wertvolle Gegenstände einsenden werden. Die Königin-Regentin von Spanien hat die Infantin Isabella zur Ehren-Präsidentin des spanischen Ausschusses ernannt. Mit dem Bau des großen internationalen Ausstellungstheaters wird schon in den nächsten Tagen begonnen werden. Außer dem Théâtre français, welches ungefähr 14 Vorstellungen geben wird, sind bis jetzt eine Italienische Gesellschaft mit Salvini und Rossi und eine englische mit Mr. Irving an der Spitze gewonnen. In Aussicht gestellt sind Gastspiele einer englischen Operngesellschaft, welche Sullivans neue Oper „Ivanhoe“ zur Aufführung bringen will, des Ungarischen National- und Budapester Volkstheaters, der Brixlegger Liebhabertruppe und sämtlicher Wiener Vorstadtbühnen, welch letztere die Entwickelung der Wiener Posse von ihren Uranfängen an bis zum heutigen Tage vorführen sollen.

Musik.

* Über **Konzertprogramme** bringt die „Gegenwart“ (26) den folgenden Aufsatz, dessen Verfasser sich nicht genannt hat.

Jeder eifrige Konzertbesucher hat wohl schon öfter die Erfahrung gemacht, daß bisweilen Konzerte unserer ersten Künstler hinter dem Eindruck, den man von ihnen erwartet hat, zurückbleiben. Derselbe Künstler, der uns vor ein oder zwei Jahren entzückt hat, läßt uns trotz unserer Geneigtheit, in Begeisterung zu geraten, ziemlich kalt. Oft wird die weniger günstige Disposition des Konzertirenden die Ursache davon sein, manchmal auch die des Hörenden. Das Letztere kommt allerdings wohl nur selten vor, denn die Musik übt auf für sie empfängliche Gemüter eine so bedeutende Gewalt aus, daß sie dieselben selbst wider ihren Willen in ihren Bann zwingt. In den weitaus häufigsten Fällen erklärt sich der verschiedenartige Eindruck, den derselbe Künstler — sei er Geiger, Pianist oder Sänger — in zwei zeitlich nur kurz getrennten Konzerten auf dasselbe Publikum machen kann, aus der Wahl des vorgetragenen Programmes.

Mancher Leser wird hier erstaunt ausrufen: «Wie, unsere hervorragendsten Virtuosen sollten in der Aufstellung ihres Programms starken Mißgriffen ausgesetzt sein? Das ist wohl nicht möglich!» Nicht nur möglich, sondern sogar wahr!

Ganz abgesehen von den Fällen, in denen die Eitelkeit, von der ganz frei zu sein sich nur sehr wenige rühmen dürften, den Vortragenden verlockt, Stücke von zweifelhaftem Wert in das Programm aufzunehmen, wenn sie nur seine Vorzüge ins beste Licht setzen, kann gerade die selbstloseste und hingebendste Begeisterung den Interpreten auf Abwege führen. Man denke nur an die merkwürdigen pädagogischen Konzerte oder besser gesagt musikalischen Gewaltkuren, mit denen Hans von Bülow zeitweise das Publikum erfreut hat. Ganze Abende Lisztsche oder Brahmssche Original-Klavierstücke, die letzten fünf Beethovenschen Klaviersonaten (bekanntlich die schwerstverständlichen) hintereinander in einem Konzert, oder gar das ungeheuerliche Unternehmen, Beethovens Neunte Symphonie mit Chor an einem Abende zweimal hintereinander aufzuführen. Wir haben die obigen Beispiele herausgegriffen, einmal, weil es in

Digitized by Google

den genannten Fällen auf der Hand liegt, daß die dargebotene Kost die Genußfähigkeit eines jeden Publikums weit übersteigt, dann auch, weil der Künstler, der hier den Fehlgriff in seinem Programm that, sowohl als Musiker wie auch als vielseitig gebildeter, geistreicher Mann in der modernen Kunst einen der geachtetsten Namen trägt. So achtungswert die echte, glühende Begeisterung ist, die Bülow zur Veranstaltung derartiger Konzerte treibt, so wenig entspricht der Erfolg den Erwartungen, die der Veranstalter selbst gehegt hat. Der Vortragende hat den Wunsch, in selbstloser Weise für einzelne Komponisten (Liszt und Brahms) oder für bestimmte Werke Propaganda zu machen, das heißt ihnen die Sympathien des Publikums zu verschaffen. Die übermäßige Anhäufung schwer verständlicher Musik ruft aber bei dem Auditorium eine Abspannung und Übermüdung hervor, welche es mit einer Art Gruseln an das ganze Konzert und dann auch an die einzelnen vorgetragenen Stücke zurückdenken läßt.

Der Irrtum, in den Bülow hier verfallen ist und dem in der Wahl einzelner Stücke von Zeit zu Zeit auch alle anderen Musikinterpreten ausgesetzt sind, liegt darin, daß sie über ihrer eigenen Begeisterung das Publikum ganz vergessen. Während der selbstgefällige Virtuose die Wirkung auf das Auditorium für die Hauptsache ansieht, verfallen unsere gediegensten Künstler oft in den entgegengesetzten Fehler, gar keine Rücksicht auf ihre Zuhörer zu nehmen. Das Richtige liegt natürlich in der Mitte. Der Respekt vor der Kunst muß dem ernsten Musiker selbstverständlich verbieten, gehaltlose oder rein virtuose Stücke vorzutragen. Zur ersten Kategorie rechnen wir namentlich die zahlreichen trivialen Lieder, die sogar namhafte Sänger in ihr Programm aufnehmen. Mit der zweiten Kategorie, das heißt mit den rein virtuosen Stücken, langweilen uns mit Vorliebe die geigenden Herren und Damen und die Celllisten. Fast alle namhaften Geiger haben auf ihrem Repertoire Nummern, deren musikalischer Gehalt gleich Null ist, welche ihnen aber Gelegenheit geben, ihr ganzes wirksames Können zu entfalten. Wir sprechen dem Virtuosen durchaus nicht die Berechtigung ab, gelegentlich mit seiner Technik zu glänzen, aber es darf das nur nebenher vorkommen, sei es bei den Konzertkadenzen, sei es als Variation oder Ausschmückung eines wirklich musikalischen Themas. Solch kindisches Zeug, wie die Variationen russischer oder spanischer Volksweisen, in denen die gewagtesten Sprünge und Läufe ohne jeden musikalischen Zusammenhang, ja selbst ohne jede Rücksicht auf Tonschönheit zusammen und durcheinander geworfen werden, gehört nicht in den Konzertsaal. Vollständig zu verwerfen sind auch alle Virtuosenstücke für das Violoncell. Dieses Instrument ist seiner Natur nach auf den getragenen Gesang angewiesen. Schnellere Tonbewegungen namentlich in höheren Lagen klingen auf dem Cello stets unschön. So wirkungsvoll derartige Passagen auch in einem Ensemblesatz sein können, machen sie doch beim Solospiel auf das unbefangene, wir möchten beinahe sagen unverdorbene Ohr einen musikwidrigen Eindruck. Wenn trotzdem in der Regel solche gewagten Kunststückchen den lebhaftesten Beifall finden, und zwar zumeist von vollständigen Laien, so liegt der Grund davon in einer Art Selbstbetrug der meisten Konzertbesucher. Je weniger einer von der zu Gehör gebrachten Musik und deren technischer Schwierigkeit versteht, um so mehr bemüht er sich, den Kunstkenner herauszukehren. Ernstliche Freude können derartige Kratzereien und Springeren auf den Streichinstrumenten weder dem Fachmann noch dem Laien machen. Was das Publikum dabei beklatscht, ist die angebliche oder wirkliche technische Schwierigkeit. Ja, wie viele Konzertbesucher haben denn darüber ein richtiges Urteil? Noch nicht Einer vom Hundert wird hier Talmi von Gold, das heißt, wirklich technische Meisterschaft von äußerlichen Virtuosenallüren unterscheiden können.

Der Fehler in der Wahl der Stücke liegt in dem besprochenen Falle also darin, daß das Publikum sich an etwas erfreuen oder etwas bewundern soll, was es garnicht versteht, die Technik des Spielers nämlich. Sehr nahe berührt diesen Fall der Irrtum, in welchen gerade die Musiker strenger oder ernster Richtung leicht verfallen, nämlich zum Vortrage Kompositionen zu wählen, deren kunstreicher Aufbau nur dem Fachmann verständlich ist. Wir denken hier namentlich an die polyphonen Stücke von Bach, an die letzten Sonaten von Beethoven und von neueren Werken an viele Kompositionen von Brahms. Auch hier kann man oft die Bemerkung machen, daß gerade diejenigen, welchen das vorgetragene Stück (sei es eine Bachsche Fuge, sei es eine Rhapsodie von Brahms) vollständig unverständlich geblieben und die infolge dessen sich innerlich dabei grenzenlos gelangweilt haben, am häufigsten und lautesten applaudiren, um ihr feines Kunstverständnis zu zeigen.

Ganz allgemein gesprochen fehlt den meisten Musikern die klare Vorstellung von dem Unterschied zwischen Hausmusik und Konzertmusik. Die Komponisten zu Mozarts und Beethovens Zeit, und vor allem diese selbst, bedienten sich bei den für den Konzertgebrauch geschriebenen Stücken eines anderen Stils, als bei ihren sonstigen Schöpfungen, die ohne jede äußere Rücksicht nur einem inneren Schaffensdrange entsprossen sind Sucht nach Effekt wird man diesen Heroen der Tonkunst doch wohl nicht vorwerfen wollen, wenn sie ihr richtiger Instinkt dahin führte, der Fassungsfähigkeit des Publikums entgegen zu kommen. Ein Konzert soll nun einmal für den Besucher ein Genuß, ein Vergnügen sein — wenn auch ein edles — aber keine Arbeit.

Mit dem Vorhergehenden soll selbstverständlich nicht gesagt sein, daß sich der produzirende Künstler beim Vortrage auf die speziell zum Konzertgebrauch geschaffenen Werke beschränken müsse. Ein großer Teil der Hausmusik unserer Klassiker und Romantiker ist von so siegreicher Schönheit, daß er jeden für Musik empfänglichen Menschen schon beim ersten Hören entzückt. Wir verwahren uns nur gegen die Anschauung, daß jedes Stück, welches der Musiker beim längeren Studium als musikalisch edel und vornehm erkannt hat, in ein Konzert hineinpasse. Nein, in ein Konzertprogramm gehören nur solche Kompositionen, von denen der Vortragende erwarten darf, daß sie schon beim ersten Hören dem Durchschnitt der Konzertbesucher einen Genuß bereiten. Verläßt der Vortragende diesen Standpunkt, so schädigt er das Publikum, den Komponisten und sich selbst. Denn dem

Digitized by Google

Hörer wird eine Kost geboten, die er nicht verdauen kann, der Komponist wird, weil nicht verstanden, einer falschen Schätzung ausgesetzt, und der Interpret selbst geht des rechten Erfolges seiner Leistungen verlustig.

Man würde unsern Standpunkt arg mißverstehen, wollte man aus dem bisher Gesagten entnehmen, daß wir etwa eine Lanze für die sogenannte populäre Musik zu brechen wünschten. Im Gegenteil, gerade weil die Herrschaft des sentimentalen Liedertafelstils durch unsere Männergesangvereine oder Neßlersche Opern immer mehr sich verbreitet und daneben der jämmerliche und frivole Unsinn unserer Operetten und ähnlicher Musikerzeugnisse in immer weitere Schichten des Publikums dringt, gerade deshalb möchten wir die ernsthaften Musiker darauf hinweisen, ihre Konzertprogramme so zusammenzustellen, daß der Teil des Publikums, welcher für bessere Musik überhaupt empfänglich ist, nicht nur der Mode wegen, sondern auch aus eigenem echten Interesse die Konzerte besucht. Dazu gehört allerdings nicht nur, daß man für den Konzertvortrag geeignete Stücke auswählt, sondern auch daß man in der Zusammenstellung derselben immer an die Wirkung auf die Hörer denkt. Aber gerade in dieser Hinsicht werden von fast allen und gerade auch von den allerbesten Künstlern viele und ernste Mißgriffe gemacht. Als schlagendstes Beispiel erwähnen wir hier noch einmal Hans von Bülows Unternehmen, die Neunte Symphonie von Beethoven in einem Konzert zweimal hintereinander aufzuführen. Ganz abgesehen davon, daß das zweimalige Anhören dieses Riesenwerkes an einem Abende für die meisten musikalischen Menschen zu anstrengend ist, müssen wir diesen Versuch als eine Versündigung an dem Werk selbst bezeichnen. Auf den ekstatischen Jubel des letzten Satzes (mit dem Chor) dieser Symphonie darf überhaupt zunächst nichts, absolut nichts folgen, am allerwenigsten aber der tiefgrüblerische, schmerzzerrissene erste Satz des Werkes. Wer das unternimmt, degradirt damit eine der genialsten Kunstschöpfungen aller Zeiten zu einer Spieldosen- oder Leierkastenwalze, die man ohne Schaden immer wieder von Neuem aufziehen und ablaufen lassen kann. Wir wissen sehr gut, daß Bülow von echtester, glühendster Kunstbegeisterung erfüllt ist. Aber ein sehr gesteigertes künstlerisches Selbstbewußtsein hat ihn immer weiter von der nötigen Rücksichtnahme auf das Publikum entfernt und gelegentlich auf solche Abwege geführt.

Ziehen wir aus dem obigen Beispiel die Nutzanwendung für die Reihenfolge der Nummern eines Programms, so ergiebt sich der Grundsatz: Die vorhergehende Nummer darf die folgende nicht sozusagen totschlagen. Es giebt eine ganze Anzahl bekannter Klavierstücke und Lieder — von den großen Orchesterwerken sehen wir ganz ab — die unmittelbar hinter sich keine andere Nummer vertragen. Die großen Polonaisen und Balladen von Chopin oder Liszts ungarische Rhapsodien erdrücken durch ihren blendenden Glanz das etwa Nachfolgende und gehören demgemäß an den Schluß des Programms oder mindestens eines Teiles desselben. Gleicherweise muß man mit Liedern, wie: «Ich grolle nicht», «Erlkönig», «Die Haide ist braun» (Franz) und ähnlichen, verfahren, die durch ihren erschütternden Gehalt das Gemüt des Hörers so stark in Anspruch nehmen, daß derselbe einer Pause bedarf, um seine volle Empfänglichkeit wieder zu erhalten. Wieder wird der Leser vielleicht ausrufen: «Das ist doch selbstverständlich! Einen derartigen Mißgriff werden bedeutende Künstler doch nicht thun!» Ich greife aus mir vorliegenden Konzertprogrammen nur einige der bekanntesten Namen heraus: Anton Rubinstein, Eugen d'Albert, Amalie Joachim. Alle die Genannten haben verschiedentlich gegen die vorher entwickelten Grundsätze eines richtigen Konzertprogramms verstoßen.

Was für merkwürdige Sachen uns erst Künstler zweiten und dritten Ranges gelegentlich zum Besten geben, ist erstaunlich. Greifen wir nur einige der schönsten Beispiele heraus, so begegnen uns da zwei: Klaviervirtuosen, von denen der eine in drei Konzerten hinter einander sämtliche 32 Beethovensche Klaviersonaten, der andere in zwei Matinéen sämtliche 48 Bachschen Präludien und Fugen spielt. Ein Baritonist bot uns an einem Abend Beethovens Liederkreis: «An die ferne Geliebte», den «Archibald Douglas», die große Arie aus «Hans Heiling» und vier Lieder. Dabei war das Programm so zusammengesetzt, daß wir unmittelbar nach der Heiling-Arie von einer Dame den «Erlkönig» zu hören bekamen, jedenfalls eine äußerst geschmackvolle Zusammenstellung!

Wir kommen dazu, noch einige positive Betrachtungen über das Arrangement von Konzertabenden hier anzuschließen. Die Dauer eines sogenannten Programmkonzertes, d. h. eines Musikabends, bei dem verschiedene Instrumente in Solovorträgen abwechseln, soll zwei Stunden betragen, da über diese Zeit hinaus die Genußfähigkeit der überwiegenden Mehrheit des Publikums nicht reicht. Dabei müssen die Konzertgeber darauf bedacht sein, diejenigen Vorträge, deren Verständnis dem Hörer am schwersten fällt, an den Anfang zu setzen. Was der einzelne Künstler nun aus dem überreichen Schatz unserer Musikliteratur wählt, wird natürlich von seiner Individualität und seiner Geschmacksrichtung abhängen. Über das völlig Unpassende der gehaltlosen Bravourstücke für Violine oder Cello haben wir schon oben gesprochen. Die Klavierspieler sollten fast durchweg vorsichtig in der Auswahl klassischer Stücke sein. So unermeßlich wertvoll das Studium von Bachs Klavierwerken ist, so wenig eignen sich die meisten derselben für ein Konzert. Denn einen wirklichen Genuß beim Anhören derselben kann nur Derjenige haben, der sich mit ihnen privatim eingehend beschäftigt hat, und das ist nur ein verschwindend kleiner Bruchteil der Konzertbesucher. Ähnlich verhält es sich mit einem Teil der Beethovenschen Klaviersonaten und vor Allem mit vielen Brahmsschen Werken. Es ist ja sehr anerkennenswert, wenn ein Virtuose unter Verzicht auf rauschenden Erfolg selbstlos für Werke eintritt, deren Wert und Schönheit er erkannt hat. Aber der Zweck, den das eigentlich hat, nämlich diese Kompositionen weiteren Kreisen zugänglich und lieb zu machen, wird nur dann erreicht werden, wenn die Werke selbst ein populäres Element in sich tragen. Zudem ist ja die Klavierliteratur so reich an Werken, die zugleich musikalisch gehaltvoll und allgemein verständlich sind, daß dem Künstler geeigneter Klavierstoff genug zur Verfügung steht. Noch leichter ist dem Sänger die Wahl gemacht bei dem ungeheuren

Digitized by Google

Reichtum an edlen und in des Wortes bester Bedeutung populären Liedern. Schubert, Schumann und der neuerdings mit Unrecht sehr vernachlässigte Mendelssohn haben einen wahren Regen von Liederperlen über uns ausgeschüttet. Ebenso haben Beethoven, Mozart und Weber und von den modernen Komponisten namentlich Robert Franz und Brahms eine Anzahl Lieder geschrieben, die immer zu den Zierden eines Konzertprogramms gehören werden. Doch hier sei der Vortragende in der Wahl wieder etwas vorsichtig. Die drei Erstgenannten haben auch eine große Anzahl Gesangsnummern geschrieben, die rein formalistisch und durchaus veraltet sind. Man hört derartige Sachen ebenso wie die Ausgrabungen aus den unbekannten Sammlungen Schuberts mit einer achtungsvollen Langeweile an, und der ehrliche Hörer gesteht sich dabei, daß auch unsere größten Meister neben so vielem Gold doch auch etwas Kupfer produzirt haben. Franz und Brahms hingegen weisen unter ihren Liedern eine große Anzahl auf, die bei eingehendem Studiren zu den interessantesten der Gesangsliteratur gehören, aber in einem Konzertsaal unverstanden und wirkungslos bleiben.

So mancher Mißgriff, welcher bei der Aufstellung von Konzertprogrammen gethan wird, entspringt der irrigen Ansicht vieler Künstler, daß sie vor allen Dingen *Neues* oder besser gesagt möglichst Unbekanntes bringen müssen. Es herrscht bei vielen eine wahre Furcht vor den altbekannten bewährten Stücken; auch von Rezensenten liest man häufig tadelnde Bemerkungen darüber, daß der Konzertgeber zu oft gehörte Lieder oder Klavierstücke zum Vortrag gewählt hat. Da werden denn alle möglichen Novitäten hervorgesucht, die sich doch zum größten Teil für ein Konzert unbrauchbar erweisen, oder es werden aus dem reichen Schatz unserer guten älteren Literatur völlig unbekannte Kompositionen ausgesucht, bei denen häufig der Name des Komponisten das einzige Bedeutende ist. Weshalb solche Experimente? Man halte sich doch lieber im Großen und Ganzen an das schon Bewährte, nehme in jedes Programm ein bis zwei für den öffentlichen Vortrag wirklich geeignete neue Nummern auf und unterlasse die Ausgrabungen am besten gänzlich. So wird dem Publikum wie auch der Kunst selbst am besten gedient sein. Der Hörer kann bei der Ausführung ihm schon bekannter Kompositionen auf die Individualität des Vortragenden eine größere Aufmerksamkeit richten. Die Eigenart der Künstlerschaft eines Bülow oder Rubinstein, einer Joachim oder Spieß z. B. kann der Konzertbesucher nur erfassen, wenn er von den Genannten ihm schon Bekanntes vortragen hört. Dieses Unterscheiden und Vergleichen, dieses selbstthätige Erfassen der Eigenart von Kompositionen und Interpreten ist aber nicht etwa nebensächlich oder gar schädlich für den wahren Kunstgenuß, wie man oft behaupten hört, sondern es ist gerade die Hauptsache. Fällt diese Mitarbeit des Hörers weg, sei es, daß der Menge des Neuen seiner Aufnahmefähigkeit nicht gewachsen ist, so versinkt er in jenes verschwommene, sentimentale Träumen, welches der Musik so oft den Vorwurf zugezogen hat, daß sie verweichliche und entnerve. Das ist ein Zustand, in den uns eine verstimmte Drehorgel ebenso gut versetzen kann, wie das schönste Adagio von Beethoven, und die so erlangte Stimmung wollüstiger Passivität hat mit wirklicher Kunst nicht das Entfernteste zu thun.

Wir hoffen durch diese Ausführung nicht den Anschein zu erregen, als wären wir der Ansicht, der Künstler solle stets an das Publikum denken; mit diesem Satze würde das Verhalten all unserer großen Tondichter, zumeist derjenigen, die sich um die fortschreitende Entwickelung der Musik am meisten verdient gemacht haben, in schroffem Widerspruch stehen. Nein, der *schaffende* Künstler darf nur den Eingebungen seines Genies lauschen, allein kontrolirt von seinem künstlerischen Gewissen, denn nur so sind naturgemäß alle wirklich genialen Kunstschöpfungen entstanden. Ganz anders aber steht der *reproduzirende* Künstler da. Er hat die Verpflichtung, bei der Auswahl dessen, was er in einem Konzert dem Publikum vortragen will, daran zu denken, wie er seinem Auditorium einen edlen Genuß bereiten kann. Er verschmähe es nicht, sich auf den Standpunkt seiner Hörer zu versetzen und ihnen nur dasjenige zuzumuten, was sie ohne wesentliche Abspannung vertragen können. Nur so wird das Konzert den Musiksinn des Publikums fördern und dazu beitragen, das Verständnis für gehaltvolle Tondichtungen zu vermehren.

Bildende Künste.

* Die **dritte Münchener Jahresausstellung. III.** — Ich glaube, daß auf dem Holzwege wandelt, wer den Naturalismus in der Malerei als eine Verirrung betrachtet, die wir nun glücklich überwunden hätten. Es sind dies die Älteren, die sich niemals mit ihm befreunden konnten, aber auch jene unselbständigeren Jüngeren, die ihm zu Ehren ein Feuerwerk der Begeisterung angezündet hatten und nun, da es abgebrannt ist, mit fliegenden Fahnen in das Lager der dekadenten französischen Neu-Romantik übergehen. Der bewegliche, immer nach Neuem lüsterne Geist der Franzosen befähigt sie dazu, die übrige Welt stets mit neuen Anregungen zu versorgen, mit Keimen zu Neuem, die nicht immer lebensfähig sind, sondern auf fremdem Boden häufig nur kümmerliche, schnell verwelkende Schößlinge treiben. Der Naturalismus aber — ich spreche hier von dem Naturalismus Bastien-Lepages und der Impressionisten — war ein triebkräftiger Keim, der zu rechter Zeit in einen zu seiner Aufnahme vorbereiteten Boden fiel. Nur durch ihn konnte die Herrschaft des Schemas in der Kunst überwunden werden, nur durch die völlige Vertiefung in die Wirklichkeit der Erscheinungen und das inbrünstige Streben, diese aus der Persönlichkeit heraus wieder neu zu gestalten, ein individualistischer Stil entstehen. Wie dieser, den in Deutschland einsame Künstler wie Klinger und Thoma auf eigenen Wegen erreicht haben, zu gewinnen sei, das zeigen uns in auffallender Weise die *Schotten* und *Skandinavier*, besonders die letzteren, die weniger frei, viel unverhüllter ihre französische Schulung zur Schau tragen, als jene, und gerade dadurch für uns besonders lehrreich werden. Wir sehen, welche Früchte ein mit Fleiß und Aufrichtigkeit betriebenes strenges Naturstudium zeitigt, und gewahren, daß eine auf *solcher Grundlage* errungene technische Meisterschaft ganz unvermerkt auch zur Ausprägung der Eigenart führt, wie sie in den tiefempfundenen Naturschilderungen des Norwegers *Eilif Petersen* oder in dem nicht nur Licht, sondern auch freudiges Lebensgefühl und keusche Naturfrische ausstrahlenden Bilde einer badenden Frau des Schweden

Digitized by Google

Anders Zorn oder selbst in dem so sehr den französischen Einfluß aufweisenden, vortrefflich gemalten Konferenzbilde des Dänen P. S. Kroyer uns entgegentritt.

Dieselbe Bemerkung können wir bei den Schotten machen, die aber, mit feurigerem Temperament und reicherer Phantasie begabt, freier und selbständiger die empfangenen Anregungen umgestalten. Ich bin nicht im Stande, sie treffender zu kennzeichnen, als dies Momme Nissen an dieser Stelle in seinen Berichten über die vorige Münchener Jahresausstellung (Kw. III, 23) gethan hat, auf die ich deshalb hinweise. Ich führe nur noch die mich besonders sympathisch berührenden an: Guthrie, der eine große Sammlung entzückender Pastelle ausstellt, Alexander Roche und Lavery. Schärfer noch als diese betonen indessen ihre reichvertretenen Landschafter die Eigenart der Glasgower Gruppe.

Das tiefe Heimatsgefühl, das ebenso wie bei den Norwegern auch bei den Schotten die starke Wurzel ihrer Kraft bildet, finden wir nicht in gleichem Maße in der englischen Kunst ausgeprägt, die vielmehr, wie unsere deutsche, auf der ganzen Welt herumschweift und von überall her, selbst von Indien und Japan, Stilprinzipien entlehnt. Sie thut das aber ohne „zèle" mit vornehmer Ruhe und geschmackvoller Auswahl und sie erzeugt deshalb, trotz dieses Mangels einer stilvollen Geschlossenheit doch ein Gefühl der Einheitlichkeit, in ähnlicher Weise, wie es uns aus vornehmen Wohnräumen anspricht, in denen die heterogensten Dinge mit Geschmack zusammengestellt sind. Am reizvollsten als rein malerische Leistungen erscheinen mir die Bilder von Frederik Brown, Walter Sickert, Whitland, Arthur Melville und Dudley Hardy, am meisten englisch, wenn ich die hier vertretenen Älteren unberücksichtigt lasse, diejenigen von Orchardson und Gregory.

Die der Zahl nach außergewöhnlich reich vertretenen Holländer und Belgier zeigen uns zwar keine neuen, dafür aber die alten guten Seiten im glänzendsten Lichte.

Herman Eichfeld.

* Die **Momentaufnahmen und die Kunst** sind der Gegenstand eines Aufsatzes von Oskar Panizza in der in München erscheinenden neuen Zeitschrift „Moderne Blätter". „Alle diejenigen, die jüngst Gelegenheit hatten, die prachtvollen Moment-Bilder von allem, was da fleucht und kreucht, des Herrn Muybridge zu sehen, waren wohl im Innern erstaunt und überrascht über die merkwürdigen und ganz unerwarteten Resultate von «Naturwahrheit», die uns hier geboten wurden; die uns teilweise erfreuten, teils seltsam anmuteten, teils geradezu beleidigten, und die wir gerne abgeläugnet hätten, wenn dies nur nicht ganz und gar unmöglich wäre, da ja — das Licht nicht lügt. Das konsequente Vorgehen und die kühle Logik, mit der dieser Amerikaner uns die «Naturwahrheit» der laufenden Menschheit, der keuchenden Pferde, der kriechenden Katzen, der hetzenden Hunde und flatternden Kakadus vorführte, scheint mir einen heilsamen und ernüchternden Einfluß auf die Künstlerwelt und das kunstverständige Publikum ausgeübt zu haben. Was die Pferdemaler längst herausgebracht haben, das haben wir jetzt alle vordemonstrirt bekommen: daß eine Menge der der Natur abgelauschten Bewegungen von unserem Empfinden nicht anerkannt wird, von unserem Gemüt zurückgewiesen wird, daß wir dieselben unter keinen Umständen künstlerisch dargestellt wissen möchten, daß also Vieles, was in der Natur wahr, in der Kunst falsch ist. Dies gilt besonders von allen Bewegungen und Phasen, die zu kurz sind, um von uns festgehalten zu werden, zu flüchtig von uns aufgenommen werden, um ein Erinnerungsbild zurückzulassen! Wo kein Erinnerungsbild ist, da findet kein Anerkennen statt. Der tiefste Standpunkt der Flügel beim Kakadu, der im Fliegen begriffen, wirkt fremdartig, komisch, unwahr, stößt auf kein Erinnerungsbild in unserem Gemüt, welches die Situation anerkennte. Die meisten Phasen beim galloppirenden Pferd wirken monströs und schließen sich eo ipso von der Darstellung aus. Niemals — darüber sind wohl alle Bildhauer einig — haben wir derartiges in der Natur gesehen! Ein Mensch, der mit einem Bein auf der Straße steht, mit der Rechten sich auf den Stock stützt, im Uebrigen ziemlich stupid in den Boden hineinschaut, den werden wir niemals als gehend anerkennen; wir kommen wohl zu der Vermutung, daß er sich mit dem linken erhobenen Bein an der rechten Wade kratzen will, aber nicht, daß er — vorwärts kommt, daß er geht. Er soll aber gehend dargestellt sein, ist unwiderruflich vom lichtbildenden Apparat so dargestellt! — Ja, dann ist er falsch. — In der Natur? Nein, für die Kunst.

Das ist aber nicht Alles. Eine Menge älterer und neuerer künstlerischer Werke, die auf uns gekommen sind, die bestimmte Bewegungen von Mensch oder Tier festhalten und die das ungeteilte Entzücken der gebildeten Welt ausmachten, erklärt Herr Muybridge für falsch, und sie sind es unzweifelhaft vor dem Forum der tadellosen — Linse der photographischen Kamera. Von den drei Pracht-Jochochsen der Rosa Bonheur, die vor den Pflug gespannt sind, dem Stolz des Louvre in Paris, dem «Höhepunkt ungeschminkter Naturdarstellung», von diesen sechs Ochsen sind fünf falsch; und der sechste — Herr Muybridge betont dies ganz besonders — verdankt seine Richtigkeit mehr dem Zufall, weil — weil die Beinstellung des sechsten Ochsen bei den fünf übrigen noch nicht drangekommen war. Das Beste ist aber, daß diese sechs Tiere immer wegen ihrer natürlichen Bewegungen belobt wurden, und uns den unwiderstehlichen Eindruck machen, daß sie ziehen. Und Ziehen war doch die Bewegung, die Rosa Bonheur diesen Tieren einzuhauchen bestrebt war, denn sie nannte sie «pflügende Ochsen». Meissonier, dieser «feine Beobachter», figurirt von zwei Pferden mit einem falschen; das andere, — das Napoleon I. reitet auf dem Bilde «1807» — das Künstler und Kritiker von ganz Paris damals als falsch bezeichneten, ist richtig. Von den plastisch dargestellten Reiterstatuen, namentlich denjenigen, deren Künstler Versuche im Trab oder Galopp machten, sind fast 75% falsch. Ja, wenn der Apollo vom Belvedere falsch ist, was bleibt uns dann übrig, als bei Herrn Muybridge aus Cincinnatti Stunden zu nehmen?!

Nun, so schlimm steht die Sache nicht. Aber was wieder einmal mit nicht zu unterschätzender Deutlichkeit durch die amerikanischen Momentbilder uns ad oculos demonstrirt wurde, ist die Thatsache, daß strikte Nachahmung der Natur unter Umständen direkt unkünstlerisch, beleidigend wirken kann; und umgekehrt, daß Entfernung von der Natur, ja Hinausgehen über dieselbe, unser Gemüt mächtig und tief erregen können, obwohl Maß und Form der Darstellung in der Natur

Digitized by Google

gar nicht vorkommen; mit anderen Worten, daß der Künstler weit und breit mehr auf seinen naiven Blick, auf seinen inneren Impuls, auf seine Phantasie, auf die frisch zugreifende und skizzirende Hand, als auf Maß- und Stab-Werk, Modell und Moment-Photographie sich verlassen soll. Eine Reiterstatue, deren mit dem Maß-Band abgenommene Verhältnisse uns den untrüglichen Beweis ihrer Naturwahrheit oder Naturrichtigkeit geben, kann nichtssagend und langweilig auf uns wirken; und ein Reiterstück, dessen verzeichneter Held von jedem Lateinschüler entdeckt, dessen galoppirendes Pferd nach Mister Muybridge «auf den Bauch fiele, ohne wieder aufstehen zu können», kann auf uns künstlerisch und begeisternd wirken. Was wußten die Corneliusschüler nicht von Zeichen-Fehlern an Piloty zu entdecken? Aber die künstlerische Wirkung Pilotys war unläugbar. Ein Beispiel auf einem ganz eng umgrenzten Gebiet: Giebt man einem weiblichen Kopfe jene Augenstellung, bei der beide Augäpfel gerade hinausstarren, die Sehaxen also parallel neben einander liegen, so ensteht jener unschuldig wirkende «Blick ins Freie», wie er bei Kindern vorkommt; läßt man von dieser Stellung aus das eine oder andere Auge noch etwas nach außen abweichen, so daß leichtes Divergiren entsteht, so wird der unschuldige Ausdruck noch um etwas verstärkt; er kann traurig und mitleidsvoll werden; geht man noch weiter mit dem Hinausrücken, so daß starkes Schielen nach außen entsteht, so wird der Blick unangenehm, stier, zuletzt blöd und stumpfsinnig: umgekehrt, geht man von der geraden Blickrichtung mit dem einen Auge nach innen, so daß Konvergiren entsteht, so wird der Ausdruck plötzlich überlegt, streng, fixirend, geschеidt: rückt man noch weiter nach innen, so daß Schielen nach innen entsteht, so wird der Blick zuletzt abgefeimt, spitzbübisch. Jeder, der nur soweit mit dem Bleistift umzugehen versteht, daß er in die rohe Konfiguration eines Kopfes für die Augen zwei Kreise und für die Bild-Spalte eine mandelförmige Öffnung zeichnen kann, mag sich von diesem Verhältnis überzeugen. Unter anderen hat Rafael für seine sixtinische Madonna jene gerade, ins Leere schauende Blickrichtung gewählt, welche den Eindruck des Unschuldigen, des Unberührten, des kindlich-Reinen, des Ueberirdischen so trefflich hervorbringt, und auf dem Faksimile-Druck der photographischen Gesellschaft in Berlin noch besser nachgewiesen werden kann, als auf dem Original*. Noch weiter ging Greuze, der französische Maler, dessen naiv-unberührte Mädchen-Gesichter berühmt geworden sind in seinem bekannten Werke „La cruche cassée“ (der zerbrochene Krug), welches im Louvre hängt; dort schielt das traurige Mädchen, mit dem zerbrochenen Krug am Arm, mit dem rechten Auge bereits etwas nach außen; aber so unscheinbar, daß nur der Ausdruck des unsäglich Traurigen, den Beschauer um Mitleiden Anflehenden entsteht. Auch Gabriel Max hat diese Blickrichtung in seiner «Das Gebet» betitelten Nonne benutzt. Diese Bilder sind alle falsch, vom Standpunkt der Naturwahrheit aus betrachtet. Denn diese Blickrichtung haben nur Kinder, die noch nicht fixiren gelernt haben. Wer zu fixiren gelernt hat (und nicht schielt) hat unweigerlich konvergirende Augenstellung.

Nun frage ich, sollen die Künstler in Zukunft, angefeuert durch Herrn Muybridge aus Cincinnati und mit Rücksicht auf die «Wahrheit», ihre Madonnen mit konvergirenden Dienstboten-Augen malen, oder sollen sie unbekümmert um Moment-Aufnahmen, sich wie Rafael und Greuze auf ihren künstlerischen Instinkt verlassen und in erster Linie ins Herz des Beschauers zu treffen suchen?“

* Eine ständige **Christus-Gemäldeausstellung** will man in Bingen ins Leben rufen. Alle hervorragenden Meisterwerke der christlichen Malerei, welche den Erlöser zum Gegenstande haben, sollen in guten Kopien in der Galerie Aufnahme finden, ferner Originalbilder, welche das Leben Jesu und seine Wunder darstellen.

Vermischtes.

* Ein **„Deutscher Bund zur Bekämpfung der Modefrevel“** fordert zum Beitritt auf. Er erstrebt nach einem Weckruf, den er erläßt, „daß die Welt der Vögel nicht mehr in so unerhörter Weise der weiblichen Eitelkeit geopfert werde. Die schärfste öffentliche Kritik ist geübt, und die Blätter aller Richtungen sind redlich bemüht gewesen, durch Bekanntmachung von Thatsachen der Gedankenlosigkeit der Frauen zu Hilfe zu kommen und sie zu veranlassen einer Tracht zu entsagen, welche die Gesetze der Ethik sowohl wie der Ästhetik gröblich beleidigt. Bis jetzt waren ernsthafte Ermahnungen, die Mode nicht zur Verwüsterin der Natur werden zu lassen, Empörung über die von der Mode geforderte Grausamkeit, Spott über die Geschmacklosigkeit, mit welcher die Damen sich durch die Mode zu lebendigen Leichenfeldern machen lassen, vergeblich. — Der neu gegründete Bund hat sich zur Aufgabe gestellt, vereinte Kraft auf diesem Gebiet wirken zu lassen. Es ist nicht möglich, alle Thatsachen aufzuzählen, welche seine Berechtigung, ja Notwendigkeit begründen. Es sei nur gestattet, einzelne Zahlen reden zu lassen. — England und Frankreich führten in einem Jahr 1 600 000 Vogelbälge ein. Davon 250 000 Kolibris, bisher. In letzter Saison» sind allein nach Frankreich eine Million Kolibris eingeführt. Diese letzteren werden, um den Glanz ihres Gefieders nicht einzubüßen, lebendig entbalgt. Ein Londoner Modewarenhändler erhielt bei einer einzigen Sendung die Leichen von 32 000 Kolibris, 80 000 Wasservögeln und 800 000 Paar Fittiche. In Italien werden hunderttausende unserer Singvögel, wenn sie auf der Heimreise dort Rast machen, vernichtet. Im Herbst des Jahres 1890 wurden in einem Monat 473 792 Wandervögel auf den Markt von Brescia gebracht. Wachteln werden bei ihrer Ankunft dort circa 500 000 Stück getötet. An den Vogelherden Thüringens und umliegender Landschaften fängt ein einzelner Vogelsteller bis 100 Singvögel den Vormittag. In Marocco kaufte vor Zeugenaugen ein Hamburger Kaufmann (trotz bestehender Gesetze) 10 000 kleine Papagaienleichen. Derselbe Zeuge sah ein arabisches Mädchen 600 Vögel in einer Stunde umbringen, sah außerdem hunderte aus ihrem Netze entkommen, mit geknickten Flügeln, als Krüppel. Es genügt nicht, daß alle diese getöteten Vögel Opfer der Mode werden. Die Verwundeten, Entkommenen verkommen elend zu Tausenden, die Brut der Toten verhungert millionenweise. — Das alles sind Thatsachen, alles Opfer, welche der «gottähnliche Mensch» der Götzin Mode darbringt. Es ist wohl selbstverständlich, daß alle Lande der Klage voll sind über die Entvölkerung der Wälder, über das Aussterben ganzer Vogelarten,

* Auf der sixtinischen Madonna stehen übrigens die Augen der Muttergottes auch weiter auseinander, als den Forderungen der Wirklichkeit entspräche. K.-L.

Digitized by Google

daß die ganze denkende Menschheit mit Entsetzen auf die unerhörte Kulturerscheinung sieht, welche sich die Mode des 19. Jahrhunderts nennt. — Wir hoffen, die Thatsachen sprechen für die Berechtigung unseres Bundes. Wir bitten wohl nicht vergeblich um den Anschluß aller wahrhaft Gebildeten an unsere Bestrebungen. — Um allen ausnahmslos den Beitritt zu ermöglichen, ist der Jahresbeitrag auf nur 50 Pf. festgesetzt, eine Bestimmung, welche jedoch dem guten Willen Vermögender, die materiellen Agitationsmittel des Bundes zu heben, keine Schranken setzt. Männliche Mitglieder werden unter gleichen Bedingungen mit der Bezeichnung »Freunde« aufgenommen, da anzunehmen ist, daß ihnen die Ziele des Bundes nur sympathisch sein können. Als Organ des Bundes erscheint vom 15. Juli an eine Vierteljahresschrift »Der Flügel« zum Preise von 1,10 Mk. jährlich. Anmeldungen nebst Beiträgen, Bestellungen auf den »Flügel«, sowie sämtliche sonstige Zuschriften und Sendungen sind vorläufig unter der Adresse von Frl. A. Engel, Schwerin i. M., zu senden."

Unter den angegebenen Ziffern befinden sich manche, welche nicht auf den Vogelmord zu Zwecken des „Schmucks", sondern zu Zwecken der Tafelfreuden Bezug haben. In wie riesenhaft ausgedehnter Weise der Vogelmord für die Bratpfanne getrieben wird, das geht z. B. aus einer Zusammenstellung des „Journal du Médoc" hervor, wonach allein von vier Bahnstationen in einem einzigen Departement 23,000 Kilogramm toter Singvögel verschickt wurden. Und diese werden alljährlich in einem Kreise von 225 Kilometern von nur acht Vogelstellern gefangen, während das benachbarte Arrondissement von Lesparre deren etwa sechzig zählt! Könnte man sich von Vereinen wie dem eben gebildeten einige Wirkung versprechen, so wäre zu wünschen, daß sich diesem Frauenbund ein „Männerbund zur Bekämpfung des Vogelmords als Schleckereifrevel" an die Seite stellte.

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender.)

Über den Begriff „Malerisch".

In einer Besprechung von Josef Blocks Bild „Der verlorene Sohn" war gesagt worden, es sei ein Sensationsbild, dem jeder malerische Wert fehle.

Dieses Urteil widersprach den in Künstlerkreisen allgemein verbreiteten Anschauungen, sowie dem Ausspruch der Jury der Zweiten Münchener Jahresausstellung, die dem Bilde, gerade seiner „malerischen" Eigenschaften wegen, eine Preismünze zuerkannt hatte. Bei einer solchen Medaillenverleihung kommt es nun freilich nicht allzu selten vor, daß gediegene Arbeiten übersehen und minderwertigen der Preis zuerkannt wird. Das liegt in der Natur der zu beurteilenden Gegenstände, für deren Wertschätzung — und es ist dies eine Erkenntnis, die zugleich eine Verurteilung des Medaillenwesens enthält — uns keine durchaus gültigen Maßstäbe zur Verfügung stehen. Die Möglichkeit aber, daß die Jury einem aller malerischen Eigenschaften baren Sensationsbilde eine hohe Auszeichnung zuerkennen konnte, war doch vollständig ausgeschlossen, denn die Jury der Münchener Jahresausstellungen ist mehr als irgend eine andere mit Schutzmaßregeln zur Wahrung ihrer künstlerischen Unabhängigkeit umgeben: durch den Wahlmodus, die große Anzahl der Mitglieder, die Fernhaltung jeder akademischen oder staatlichen Beeinflussung.

Der Rezensent, der übrigens ein feinfühliger, scharf und klar sehender Künstler war, hatte also offenbar den Begriff „malerisch" anders aufgefaßt als die Ausstellungsjury. Er hatte aber den Fehler begangen, uns nicht zu sagen, was er unter „malerisch" verstehe. Solche schwankenden Begriffe sollten, wo ihre Bedeutung zweifelhaft bleiben kann, nie ohne nähere Bestimmung angewendet werden, weil sie sonst Verwirrung anrichten und das Gegenteil von dem erzeugen, was der Rezensent anstrebt oder doch anstreben sollte, wenn seine Thätigkeit überhaupt den Sinn haben will, Klarheit zu schaffen.

Schwankend aber ist der Begriff „malerisch" deshalb, weil Kunst etwas sich Veränderndes, Entwickelndes, Lebendiges ist, etwas phönixartig sich Verzehrendes und in veränderter Form immer wieder neu Gebärendes. Er ist einer mathematischen Funktion veränderlicher Größen vergleichbar: will man die Konstante erhalten, so muß man die Variabeln ausscheiden, d. h. um den Begriff des „Malerischen" in seiner Reinheit zu gewinnen, muß man ihn von allen andern Beziehungen loslösen. In dieser Form ist er zu definiren ganz entsprechend dem „Musikalischen" (Vgl. Kunstwart IV, 10 und 11.) Das Kunstwerk, das einer solchen Betrachtungsweise des Malerischen entspricht, ist das rein impressionistische, oder vielmehr — da dieses immer noch an die Wirklichkeit anknüpft — das farben-symphonische, wie wir es von der Ausstellung der Schotten auf der Zweiten Münchener Jahresausstellung her kennen: „rhytmische Klänge, in der Seele Tiefen geboren und aus ihr hervorgeholt, welche durch die vermittelnde, aufreizende, meistens voll in Anspruch genommene Wirkung der Sinne wieder eine Stimmung in dem empfänglichen Beschauer wachrufen, die dann mit magischer, hypnotischer Gewalt in das Gefühlsreich des heftig pulsirenden Künstlerherzens hinüberleitet."

Vor Bilder dieser Gattung habe ich Kunstrezensenten und Kunstgelehrte geführt, sehr strenge Herren, die im Bewußtsein ihrer Nachfolgerschaft Lessings in der schärfsten Weise das Ausscheiden des Poetischen aus den Werken der bildenden Kunst verlangten. Hier hatten sie nun Kunstwerke, die vollständig den von ihnen theoretisch aufgestellten Forderungen entsprachen, aber sie schüttelten die Köpfe. Es überkam sie das Gefühl des Zauberlehrlings, eine unheimliche Ängstlichkeit. Leise begann es ihnen zu dämmern, daß sie wohl die Macht besaßen mit ihrer Formel die Geister zu rufen, nicht aber die Zauberkraft, sie zu bannen. Sie wehrten sich heftig dagegen, anzuerkennen, daß in diesen Kunstwerken mit großer Kraft das Malerische ausgesprochen sei, daß einzelne derselben fast ganz im rein Malerischen aufgingen. Und das waren Männer von einer hohen Kultur des Geistes, die ihre Teilnahme lediglich künstlerischen Dingen zuwendeten.

Durch diese und ähnliche Erfahrungen hat sich in mir die Überzeugung befestigt, daß das Verständnis für das Malerische ebensowenig verbreitet sei, wie das Verständnis für das Musikalische. Wenn dem so

Digitized by Google

ist, dann ist es allerdings doppelt geboten, den Begriff des Malerischen in seiner Reinheit scharf abzusondern.

Das, was man gewöhnlich malerisch nennt, ist ein mit poetischen Elementen gemischtes Malerisches. Das Mischungsverhältnis wählt aber jeder nach eigenem Geschmack. Er trägt, wie jener romantische Sänger, die Farben der Dame die er liebt, aber nicht nennt. Mit ihnen zieht er in den Kampf „für Freiheit und für Licht" und (vor Allem) „für die Fahne, der er zugeschworen". Die Parteiharfe in der einen, das kritische Schwert in der anderen Hand „schlägt er Lebende zu Leichen". Ich bin nun der unmaßgeblichen Meinung, daß das nicht eigentlich der Beruf des Kritikers sei, daß er wohl das Tote begraben, nicht aber das Lebendige töten, sondern auf sein Panier schreiben solle: „Das Lebendige will ich preisen, das nach Flammentod sich sehnt."

Mit dem Lebendigen tritt die Kunst nur als Poesie in Verbindung, wenn man aus Musik, Malerei, zeichnender und plastischer Kunst das Poetische vollständig ausscheidet. Diese Künste sind ohne poetischen Inhalt nur im Stande, in ganz abstrakter Weise, ohne Beziehung auf Gegenstände der inneren oder äußeren Erfahrung, die außerhalb eines beschränkten Gebiets von Sinnesempfindungen liegen, harmonische Ton-, Farben-, Linien- oder Raumverhältnisse zu verwerten.

Der Begriff „Malerisch" ist also in seiner abgezogenen Reinheit nur das gedankliche Aequivalent für die Empfindungsfähigkeit, die sich auf das jenem Begriff entsprechende Sinnesorgan, das Auge, stützt. Diese kann durch Vererbung und Übung im höchsten Grade ausgebildet und verfeinert werden, sie bleibt aber, auf sich angewiesen, immer beschränkt und einseitig, nur ein Element, das erst, indem es zu andern Elementen (dem zeichnerischen, plastischen, musikalischen) in Beziehung tritt und mit diesen in der Einheit des Poetischen aufgeht, Kunst wird. Ich vermag, und ich glaube, es geht Jedem so, der auf irgend einem Gebiet der Kunst schöpferisch thätig ist, diese immer nur als Einheit zu fassen. Ich halte deshalb die Bestrebungen, die, als Vorschrift für den Künstler, die vollständige Scheidung des Malerischen von dem Poetischen aussprechen, für verkehrt. Zum Zweck verstandesmäßigen Erkennens muß diese Scheidung allerdings in schärfster Weise betont werden.

Herman Eichfeld.

Aus der Bücherei.

* **Wagner-Schriften** sind in der letzten Zeit, wohl im Hinblick auf die Spiele in Bayreuth, ziemlich zahlreich erschienen; wir nennen nur einige, die uns besonders wichtig däuchen. So eine kleine Schrift von Franz Muncker, „Richard Wagner, eine Skizze seines Lebens und Wirkens", die reich illustrirt von der Buchnerschen Verlagshandlung zu Bamberg herausgegeben ist. Muncker hat hier insbesondere „die innere Geschichte des Künstlers und seiner Werke" behandelt und versucht, diese im Gegensatze zu anderen Studien „vornehmlich geschichtlich zu erkennen", „also im Zusammenhange mit Wagners Leben, sowie mit der früheren und gleichzeitigen Entwicklung des europäischen, insbesondere des deutschen Geisteslebens zu betrachten". „Nur die geschichtliche Würdigung offenbart uns das innerste Wesen und die ganze Größe einer welthistorischen Erscheinung, nur sie vermag uns dauernd vor einseitiger Parteilichkeit zu bewahren". Es ist nicht notwendig, daß man Muncker in all seinen Ausführungen mit voller Zustimmung folge, um die Vortrefflichkeit des kleinen Buchs anzuerkennen. Es giebt auf wenigen Seiten die beste Schrift, die ich zur ersten Einführung in das Verständnis des Wagnerschen Strebens zu empfehlen wüßte. Ein weit umfangreicheres Werk zu ähnlichem Dienste für den Weiterdringenden ist dann die „Wagner-Enzyklopädie" von C. Fr. Glasenapp, ein zweibändiges Werk, das „Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners in wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften" darstellt und bei E. W. Fritzsch in Leipzig, dem Verleger auch der Wagnerschen „Sämtlichen Schriften und Dichtungen", erschienen ist. Was das Werk bietet, sagt der angeführte Nebentitel, zu welcherlei Zwecken es nützlich ist, liegt zu klar auf der Hand, als daß es vieler Worte darüber bedürfte, es bleibt also nur die Frage „Wie ist die Arbeit?" zu beantworten, und dieses kann kurz geschehen: gut. Ein dritter literarischer Beitrag zur Wagner-Sache ist ein „Beschreibendes Verzeichnis des Richard Wagner-Museums in Wien" von Nikolaus Oesterlein, dem Begründer und ebenso uneigennützigen wie fleißigen Zusammentrager dieses Museums, der dritte Band des großen „Kataloges einer Richard Wagner-Bibliothek". „Da die Art der Anlage und Durchführung des Werkes, namentlich des dritten Bandes, die Grenzen einer gewöhnlichen Katalog-Arbeit weit überschreitet, erscheint die Wahl des neuen Haupttitels gerechtfertigt. Bei Ausarbeitung dieses Werkes wurde indessen darauf Rücksicht genommen, daß dasselbe auch ganz unabhängig vom Richard Wagner-Museum als ein Nachschlagebuch über alles auf Wagner Bezügliche zu benutzen sei". Dieses von Breitkopf und Härtel verlegte große Werk, „ein bibliographisches Gesamtbild der kulturgeschichtlichen Erscheinung Richard Wagners", das schon durch seinen Umfang von dem riesenhaften Einflusse des Mannes zeugt, dem es sich widmet, ist in der That ein „authentisches Nachschlagebuch durch die gesamte Wagner-Literatur" und als solches ein unentbehrliches Handbuch für den engeren Kreis der Leute, für die es bestimmt ist.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Bildende Künste. (Tote Symbole) Mauthner, Mag. 27 f. — (Springer) † K. f. A. 20. — (Morelli) † Frizzoni, Z. f. b. K. 9. — (D. Kaiserl. Schlösser im Marchfeld) † Fischel, ebd. — (Thumann) † Pacht, K. f. A. 19. — („Eine Kunstkritik in verteilten Rollen") Malferich, ebd. — („Der Bankerott des Idealismus") L. Hartmann, Dr. Z. 155. — (Dresdner Kunstverhältnisse) Schumann, Dr. Anz. 192 ff. — (Dombau-Museum in Florenz) O. B., Allg. Z., B. 140. — (Hans v. Marées) Fiedler, Allg. Z., B. 150. — (F. v. Schmidt) Reichensperger, Z. f. chr. K. 4. (Zeichenunterr. i. d. Konf. u. d. Schulfrage) Grau, Z. d. V. d. Zeichenlehrer. — („Deutsche Gesellschaft d. Kunstfreunde") Dresdner, Gwart 28. — (D. ländl. Pfarrhaus) † Schliepmann, Daheim 40. (Malende Dichter) Helferich, K. f. A. 21. — (Künstl. Naturalismus u. Naturwissenschaft) Koßmann, Frf. Z. 189. — (Puvis de Chavannes) † André Michel, Graph. Künste 3. — (Friedrich v. Schmidt) Reichensperger, Z. f. chr. K. 4.

Inhalt: **Streifzüge auf Gartenbau-Ausstellungen,** von Robert Mielke. **Rundschau.** Allgemeineres. Individualität und Volkstümlichkeit in der Kunst. Theater. Zur Theaterzensur. Der Hervorruf. Internationale Musik- und Theaterausstellung in Wien. Musik. Über Konzertprogramme. Bildende Künste. Die dritte Münchener Jahresausstellung, III. Die Momentaufnahmen und die Kunst. Eine Christusgemälde-Ausstellung in Bingen. **Vermischtes.** „Deutscher Bund zur Bekämpfung der Modefrevel." **Sprechsaal.** Herm. Eichfeld: Über den Begriff des „Malerischen". **Aus der Bücherei. Zeitungsschau.**

Digitized by Google

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

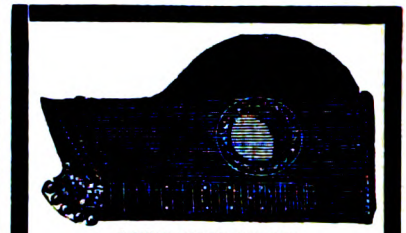
Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Gallerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

Das Stilisieren der Pflanzen. M 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3,80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.



SOWIE JEDES ANDERE

MUSIKINSTRUMENT,

BESTANDTTEILE U. SAITEN.

EDMUND PAULUS,

MARKNEUKIRCHEN.

PREISLISTEN FREI.

Grosse

Antiquitäten-Ausstellung

im Kunstauktionsbaus,

Rindermarkt 2, München.

täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr

(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr)

geöffnet. Eintritt frei.

Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.

Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Jede Dame ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags- u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6, M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M 25 u. M 30!

Gustav Fritzsche, Leipzig,

Königl. Hoflieferant.

Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Künstlerische Photographien.

1500 Sujets. Boudoir-Format.

Aufnahmen nach der Natur u. im Freien. **Akte** nach Modellen aus **Neapel u. Rom. Pompejanische** Photographien (m. Figuren). Antike Scenerien aus **Sicilien.** Ansichten aus **Capri, Sorrento, Amalfi, Paestum** 2c.

Probesendung von 12 Blatt nach Wahl gegen Einsendung v. M. 7.50.

Guglielmo Plüschow,

Neapel (Posilipo).

Gemälde-Salon

von

Theodor Lichtenberg,

Breslau, Provinzial-Museum. **Dresden,** 20 Ferdinandstraße.

Galerie hervorragender moderner Meister.

Eintrittspreis 50 Pf.

Jahresabonnements f. 1 Pers. 5 Mark, weitere Karten für Personen derselben Familie 4 Mark.

Kunstliteratur

sowie

Vorlagenwerke

für alle Zweige des Kunstgewerbes, namentlich für Malerei, Dekoration usw., liefert von seinem großen Lager schnell die **Polytechnische Buchhandlung A. Seydel** in Berlin W., Mohrenstr. 9.

Neuer Kunstkatalog gratis!

Ferd. Hillmann Söhne,

Inh. Ed. Gelpke,

Dresden, Prager Straße 38,

empfehlen

Rahmen

in jeder Stilart u. Ausführung. **Alte Bilder** werden gewissenhaft renovirt u. staubfrei wieder gerahmt. Fabrikation von Spiegeln u. feinen Holzwaren für **Zimmerdekorationen.**

Neu-Vergoldungen in solidester Ausführung.

P. K. Rosegger's

Ausgewählte Werke.

Mit 900 Illustrationen

von

A. Greil u. A. Schmidhamer.

In genau 115 Lieferungen zum wohlfeilen Preise von

30 Kr. = 50 Pf. = 70 Cts.,

oder in 6 Original-Prachtbänden à

fl. 7.50 = M. 12.50 = Fr. 16.70.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

A. Hartleben's Verlag in Wien.

REINE

CUBA-CIGARREN

betreffend.

Marke: Ultra mar 1888

Panetelas,

die aus **Westindien (Matanzas) aus 1888er Ernte** stammen, werden in Original-Kästchen mit **45 Stück Inhalt** zum Preise von **2 M. 97 Pf.** (1000 = 66 M.) franko gegen franko **abgegeben.** Partien verzollt franko und frei Verpackungskosten mit 66 M. pro 1000 Stück, unverzollt ab Hamburg 1000 Stück mit 14 Dollars berechnet nach Massgabe des jeweiligen Berliner Kurses.

Den Verschleiss vermittelt Bergdirektor A. Ziegenspeck, **Altenburg i. S.**

Digitized by Google

Pro Band **50** Pfennig. **Geheftet.**

Engelhorns Allgemeine ROMANBIBLIOTHEK

Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.
Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.
Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.
Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. **Gebunden.**

Ad. Glock & Cie.

Karlsruhe i. B. gegr. 1861.

Specialität in photograph. **Apparaten** für Künstler, Gelehrte, Techniker & Amateure.

Reichste Auswahl in **Moment-Apparaten.**

Der Sammler

Illustrirte Fachzeitschrift für die Gesamtangelegenheiten des Sammelwesens.
Unter Mitarbeit hervorragender Fachgelehrten herausgegeben von
Dr. Hans Brendicke in Berlin.
XII. Jahrgang.
Halbjährlich **12 Nn.** zu je 12 Seiten mit Abbildungen = **3.40 M.**
Einzelne Probenummer postfrei u. unberechnet.
Verlag von Hans Lüstenöder, Berlin W. 35.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig. Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. M. 3.—.
— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.
— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.
— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.
— Morgenröte. M. 7.50.
— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.
Für Interessenten gratis:
Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.
Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig.

A. EHRHARDT XYLOGRAPH ANSTALT **HALLE A/S.**
Anfertigung von Holzschnitten! **Cliché's** Proben gratis! Berechnung billigst!

Holzschnitte, Zeichnungen, zu **Annoncen, Werken,** Preis-Couranten, Illustrationen aller Art.
fertigt **Cliché's** etc.
C. Bierstedt.
DRESDEN, Schlossstr. 30.

Spezialität: Estey-
ORGELN
und **Harmoniums** von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

Die parteilose Berliner Tageszeitung
Deutsche Warte
kostet bei allen Postämtern für 1 Monat
34 Pf.

Aetherische Harz-Oel-Farben

Die Mussinifarben
übertreffen jede andere Oelfarbe an Klarheit und Leuchtkraft.
HISCHMINCKE & Co. DÜSSELDORF

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Die **Fahrrad-Fabrik „Normal"** ist die beste u. billigste **Bezugsquelle für Fahrräder** aller Art. Wer ein Fahrrad kaufen will, der versäume nicht, sich meine **Preisliste** senden zu lassen. Wo ich nicht vertreten bin, versende ich direkt.
Adolf Siksay,
Dresden-Striesen.

PÄDAGOGISCHE **MUSIKSCHULE**
v. Wera von Mertschinsky
Dresden, Struvestr. 15b.
Unterricht in Klavier, Violine, Violoncello, Chor- u. Sologesang, Musikgeschichte, Harmonie- und Kompositionslehre, Ensemblespiel.

Emil Wünsche
Fabrik photogr. Apparate
DRESDEN Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

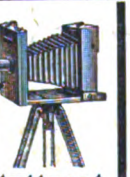
Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 24.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M. (auch Briefmarken).

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder
fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

Im Gemäldesaal

von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

PHOTO-



graphische Apparate u. sämtl. Zubehör liefert u. Gewährleistung für gutes u. leistungsfähiges Fabrikat
Ludw. Schaller, Stuttgart,
No. 14 Marienstrasse No. 14.
Hauptpreisl. m. ü. 100 Abbildungen und **Anleitung z. Photographiren** steht g. Einsendg. v. 60 Pf. zu Diensten.

Digitized by Google

Herder'sche Verlagsbandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Calderon de la Barca, Don Pedro, Ausgewählte Schauspiele.

Zum erstenmal aus dem Spanischen übersetzt und mit Erläuterungen versehen von Professor K. Pasch.

Erstes Bändchen: Spaniens letzter Zweikampf. — Der Galicier Luis Perez. 8°. (XX u. 276 S.) M. 1.80.

Diese Sammlung wird in sieben Bändchen 14 bisher noch nicht oder nur in freier Bearbeitung ins Deutsche übertragene Schauspiele Calderon's enthalten.

Früher sind in demselben Verlage erschienen:

Calderon's grösste Dramen religiösen Inhalts. Aus dem Spanischen übersetzt und mit den nötigsten Erläuterungen versehen von Dr. F. Lorinser. 7 Bändchen. 8°. (XXIV u. 1700 S.) M. 11.20; geb. in drei Leinwandbänden mit Goldpressung M. 14.80.

Das zweite Bändchen erscheint demnächst in neuer Auflage.

Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien.

Soeben ist erschienen:

Das Geld. Roman von Emile Zola.

2 Bände. Preis geheftet M. 5.—; elegant gebunden M. 6.—.

Dieser neueste Roman Emile Zolas, welcher in unserer neugegründeten Zeitschrift „Aus fremden Zungen" zum erstenmal in deutscher Sprache zum Abdruck gelangte, liegt nunmehr auch in der Buchausgabe vor. Ernste, in den modernen Gang der Dinge tief einschneidende Motive behandelnd, deren Verfolgung und Beobachtung einen abgeklärten Sinn, einen fertigen Charakter voraussetzen, schließt er von selbst eine unreife Leserwelt, für die er nicht geschrieben ist, von seiner Lektüre aus. Der gereifte Leser aber, dem es nicht um oberflächliche Sensation zu thun ist, der vielmehr ein von herber Wahrheit gesättigtes Lebensbild seinem vollen Werte nach zu schätzen weiß, wird mit Bewunderung diesem kühn angelegten und großartig durchgeführten Werke folgen, da die moderne Spekulationswut, den Gründerschwindel, die ganze unselige Macht des Geldes mit verblüffender Lebenstreue und Genauigkeit bis in die kleinsten Einzelheiten und die verborgensten Triebfedern zur Darstellung bringt.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

Urteile über die Mussinifarben

Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Kleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,

Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.

Broschüre gratis!

Schmerzliche Wonnen.

Eine Behandlung des Werther-Problems von Oskar Klein.

(Geh. M. 3. —, geb. M. 2.—.)

Verlag von R. Hoeckner, Elberfeld.

Lesenswert und empfehlenswert ist das neue Buch:

Betrachtungen über Baukunst.

Zum Verständnis moderner Architektur-Fragen.

Von Hans Schliepmann.

110 S. i. gr. 8, gute Ausstattung, Preis geh. 2 M., gebd. 2 M. 50 Pf.

Vergl. Besprechung im 17. Hefte des „Kunstwarts".

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, sowie durch die Verlagshandlung A. Seydel in Berlin W., Mohrenstraße 9.

Prospekt wird kostenfrei versandt.

Deutsches Litteratur-Comptoir

Deutsches Litteratur-Comptoir

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyß & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden-A. 16.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

23. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Bayreuth.

Unter einer Beteiligung, wie sie noch nie vorher dagewesen war, zogen die Tage von Bayreuth in diesem Jahre vorüber. Aber es waren nicht so ungemischt freudige Gefühle, wie bisher, mit denen die Wagnerfreunde Bayreuths genossen. Zum ersten Male, seit die Grals-glocken auch unsere Gemeinde versammelten, trafen sie auf Manchen unter uns, der Mißmut im Herzen trug. Wieviel war davon berechtigt, wieviel nicht? Der „Kunstwart", der sich bisher in der Besprechung dieser Fragen zurückgehalten, verlangt von mir eine offene Aussprache darüber, was meiner Meinung nach gut und was schlimm ist am Bayreuth von heute, ohne Haß und ohne andere Liebe, als die zu der Sache, die uns teuer ist.

Für Ihre Leser, die ihre Teilnahme in erster Reihe nicht den Darstellern, sondern den dargestellten Werken zu widmen gewohnt sind, wäre auch eine Kritik der einzelnen Leistungen der Bühnenkünstler, die heuer in Bayreuth auftraten, nicht von besonderer Wichtigkeit. Es war in darstellerischer Beziehung dieses besser als es bisher hier war, jenes minder vollkommen. Vorzüglich erschien mir bis auf Weniges, was auch ich als Fehlgriff empfand, die Regie, weil sie auch die reichsten Darbietungen für das Auge (im Venusberge z. B.) anschmiegend an Wort und Ton zur Charakteristik des seelischen Gehaltes im Werk verwendete. Herrlich, oft zauberhaft schön in seiner Klangschönheit war das Orchester.

Die widersprechendsten Berichte haben Sie über die Aufführung des „Tannhäuser" erhalten. Selbst unter Denen, die der Wagnersache mit oft bewährter Treue anhangen, finden Sie Gegner überhaupt der Aufführung dieses Werkes in Bayreuth. Es gehöre, schrieb z. B. ein ganz Wagnerianisches Musikblatt, mindestens so lange nicht dorthin, als es unmittelbar neben Parsifal und Tristan stehe. Man sähe in ihm, zeige es sich neben jenen Wunderwerken, plötzlich allerhand Schablonenhaftes, „musikalisch Kurzatmiges, ja echt Opernhaftes", worunter es denn „unendlich verliere". Wer im Stande ist, ein Werk als ein Ding für sich aufzunehmen und seine Seele ihm zu öffnen als frei Genießender, der sich dem Gegenwärtigen hingibt, nicht als Forscher, der mit dem gestern Gehörten und morgen zu Hörenden vergleichen muß, sollte, meine ich, so doch nicht sprechen; er sollte vielmehr zugeben, daß bei aller Anerkennung des Abstandes im Werte von „Tannhäuser" hier und „Parsifal" und „Tristan" dort der „Tannhäuser" doch auch ein Werk sei, das wir auf unseren Bühnen, über die es so häufig wandelt, gern in möglichst vollkommener Gestalt erblicken mögen. Und das zu bewirken, das war es, was die Bayreuther Aufführung anstrebte. Hinsichtlich der darstellerischen Leistungen ist es ihr nicht gelungen, ein Vorbild aufzustellen, hinsichtlich des Geistes, der das Werk beleben soll, gelang es ihr. Ob es recht gethan war, die Pariser Bearbeitung zu wählen, darüber freilich ließe sich rechten — ein Bruch zwischen der Stilweise des neugestalteten und der des alten Teiles ist nicht wegzuleugnen, und auch, wer den neubearbeiteten Teilen vom musikalischen Standpunkte aus rückhaltlos den Preis zuerkennt, wenn er sie mit den durch sie ersetzten Stücken vergleicht, wird den Verlust der stilistischen Einheit beklagen müssen. Dafür hörten und sahen wir bei diesen Aufführungen zum ersten Male in reiner Schönheit die Tiefen der Dichtung „Tannhäuser" vor uns. Kein Wagnersches Werk, das ist ja wohl anerkannt, hat mehr als der „Tannhäuser" unter der Mißwirtschaft der Opernbühne von ehedem gelitten, die der Meister mit der Kraft seines Hasses verfolgt hat — Bayreuth mußte endlich einmal durch

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage unter deutlicher Quellenangabe gestattet.

Digitized by Google

eine Wiedergabe des Werkes auf dem Festspielhügel die Reinigung des Goldes von den Schlacken versuchen. Daß die Darsteller nicht sogleich mit Vollkraft diese kindlich keusche Elisabeth, diese Venus, die so viel mehr ist als eine üppige Buhlerin, diesen Tannhäuser selbst wiedergeben konnten, die ihnen hier als unvergleichlich tiefer aufgefaßte Gestalten erschlossen waren, als auf den Schaubühnen sonst, und daß das Publikum sie nicht sogleich, sich ganz loslösend von vertraut gewordenen Mißverständnissen, verstehen konnte, wie sie vom Schöpfer innerlich erschaut waren — das spricht nicht gegen, sondern für die Notwendigkeit der Bayreuther Tannhäuser-Aufführungen. Wer mehreren von ihnen beiwohnte und sah, wie auch mit der Höhe der darstellerischen Leistungen die innere Fülle und Schönheit des Werkes beständig zu wachsen schien, der mußte es schließlich doch zugeben: der „Tannhäuser" fand in der That auf dem Festspielhügel seine Wiedergeburt. Mögen die deutschen Bühnen lernen, was hier zu lernen war!

Die anderen Aufführungen boten zu neuen Bemerkungen von grundsätzlicher Wichtigkeit keinen Anlaß. Bayreuth ist für die Darbietungen Wagnerscher Werke immer noch mehr, als irgend eine andere Bühne sonst. Die Gegner haben in letzter Zeit es verspotten wollen, daß man von der Wichtigkeit der Bayreuther Überlieferung sprach, sie wollten es gar in Abrede stellen, daß eine „Tradition" hier überhaupt bestehe. Als wenn sich die tausend Erinnerungen wegleugnen ließen, wie der Meister dieses und jenes erläuterte, wie er das und dies dereinst selbst wiedergab, wie er da und dort eingriff, wie er dann und wann durch die unmittelbare Übertragung seines durch keine Worte und keine Schrift festzuhaltenden Empfindens das innerste Seeleninnere der Sache erschloß, die nur er ganz verstehen konnte, weil sie seine eigene Schöpfung war! Ich rede von Erinnerungen und Einflüssen, die auch wahrlich nicht allein in seiner Witwe weiterwirken, sondern in einem ganzen Kreise von Jüngern und Genossen.

Aber freilich, die Erinnerungen erblassen, langsam, langsam, aber unaufhaltsam, und wahr ist es: mit ihnen verblaßt Bayreuth. Es wird eine Zeit kommen, da Bayreuth nicht von der Tradition mehr die Notwendigkeit seines Bestehens ableiten kann, eine Zeit, da es mit neuen Mitteln die Belebung der Gedanken anstreben muß, zu deren Verwirklichung es gegründet war, oder aber aufhören muß, mehr sein zu wollen, als eine vorzügliche Bühne neben den anderen.

Und das ist es, was wohl manchem alten Wagnerianer gleich mir das Herz schwer macht, daß es uns dieses Jahr mehr als je vorher bewußt ward, daß trotz allem vieles vom Bayreuth der siebziger Jahre schon vergangen ist. Allerdings nicht so sehr von dem Bayreuth, das im Festspielhause sich verkörpert, als von dem, dessen Geist als ein beseligender Idealismus hier in den Seelen der Getreuen seine Opferflammen entzündete. Nicht eine Hochburg der Kunst allein war ja dieses Bayreuth, es war eine Hochburg des edlen Menschentums; wie einen Priester der Neugeburt einer Kultur sahen wir Richard Wagner zwischen uns, einer kerndeutschen, kernsittlichen Kultur, und mit priesterlichen Gefühlen kündeten wir von seinem Wollen. Auf seine und der Seinen Worte schworen wir nicht — es wird nur recht wenige unter uns gegeben haben, die zu jedem Beitrag der „Bayreuther Blätter" ihr Amen sprachen — aber zu dem Geiste schworen wir, der hier lebte: zu dem Geiste des Ernstes, der Einheit schaffen wollte zwischen unsern sittlichen, wie unsern künstlerischen Überzeugungen und der Welt um uns.

Ich beklage aufs Tiefste Ereignisse, wie sie bei der in allen Zeitungen zur Genüge besprochenen Beratungen der Richard-Wagner-Vereine in Bayreuth nicht zur Erledigung, sondern nur zur Vertagung ihres Austrages kamen, weil sie die Symptome von Gesinnungen sind, deren Sieg den Anfang vom Ende des Wagnerianertumes im engeren und tieferen Sinne bedeutete. Wenn man hundert Mal ein gesetzliches Recht beweisen kann, den Wagner-Vereinen gegenüber zu handeln, wie man es that: durch tausend Gründe wird man nicht beweisen können, daß man im Geiste Wagners handelte und dessen, was wir als die Wagnersache zu betrachten gewohnt waren. Zwei Geister haben sich in Bayreuth eingenistet, die Todfeinde dieser Sache sind: der Geist des Personenkultus und der Geschäftsgeist. Wenn in Bayreuth noch ferner ein Wille einflußreicher ist, als das in Wagners Schriften klar ausgesprochene Streben, so hat Bayreuth kein Recht mehr, noch irgendwelche Autorität von vornherein zu beanspruchen. Wenn in Bayreuth geschäftliche Rücksichten nicht nur um die Verwirklichung Wagnerscher Ideen zu ermöglichen, sondern um Privateinnahmen zu erhöhen, den Ausschlag geben, dann geht die sittliche Größe ihm verloren. Bayreuth kann dann immer noch mit einem von einer genialen Frau vortrefflich geleiteten Bühnenunternehmen eine Kunststadt von gewaltiger Wichtigkeit sein, der Mittelpunkt der Propaganda für Richard Wagner als den Künstler und für seine Ideen vom Gesamtkunstwerk, von der Musik als konsequent charakteristischem Ausdruck eines Seelenlebens durch Töne usw. — aber jener geistige Tempel eines hochgestimmten Menschentums, der sich weit über sein Festspielhaus hinweg in den Äther wölbte, wäre zusammengebrochen. Die Kulturgemeinde der Wagnerianer, die mit fast religiöser Inbrunst Einheit von Erkanntem und Erlebtem herstellen wollte und trotz mancher Unklarheiten wenigstens für viele ihrer Glieder thatsächlich herstellte, fände keinen Mittelpunkt mehr. Wer den Alt-Bayreuther Geist gekannt hat, und wer weiß, wie oft, auch ohne daß die große Welt es ahnte, von Angehörigen seiner Gemeinde Keime ausgestreut sind, die nun schon auf manchem Gebiete des Lebens Früchte tragen oder sicher verheißen, der wird über diese Entwickelung nicht gleichgültiger sprechen können, als ich. Auch wenn er ihre Notwendigkeit erkennen sollte, wird er des heimatlos werdenden Wagnerianertums nicht mit Spott, sondern mit Wehmut gedenken.

F.

Digitized by Google

Rundschau.

* **Künstler und Gelehrte.** Wir geben von den Ausführungen Otto Seecks in der „Deutschen Rundschau", von denen wir im letzten Heft sprachen, unter nochmaligem Hinweis auf die ganze Reihe der Aufsätze noch den folgenden über „Künstler und Gelehrte" wieder:

Unser «Deutscher» betrachtet die «vorwiegend gelehrte Bildung» der Nation nur als «eine Durchgangsstufe innerhalb ihrer geistigen Entwicklung». Wir sollen sie hinter uns lassen, um uns zu einem «Höhepunkt deutscher Bildung» zu erheben, der nur ein künstlerischer sein könne. Er begrüßt es daher mit Freuden, «daß sich unser Volk jetzt allmählich der Wissenschaft ab- und der Kunst zuwendet». Ob dies wahr ist, wollen wir nicht untersuchen; aber wenn es wäre, müßten wir es als ein großes Unglück beklagen: der Verfall der Kunst, nicht der Wissenschaft, würde die unausbleibliche Folge sein.

Daß derselbe Mann, wie früher Lionardo und Rubens, zugleich Künstler und Gelehrter sei, ist heute leider nicht mehr möglich; aber die Nation als Ganzes braucht nicht, gleich dem Einzelnen, zwischen verschiedenen Lebensberufen zu wählen. In ihrem Schoße haben sie alle nebeneinander Raum, und niemals hat ein Volk, das sich von der Wissenschaft abwandte, in der Kunst Palmen errungen. Sokrates und Thukydides sahen die Statuen des Phidias, die Gemälde des Polygnot entstehen und befanden sich unter dem Publikum, vor welchem die Stücke des Sophokles, Euripides und Aristophanes zum ersten Mal aufgeführt worden. Am Hofe Alexanders verkehrten Lysippos und Apelles mit Aristoteles. Walter von der Vogelweide und die Erbauer der gotischen Dome erlebten die Auferstehung der Rechtswissenschaft und die Blüte der Scholastik. Die Renaissance führt ihren Namen nicht nur von der Wiedergeburt der Künste, sondern auch der Wissenschaften. Neben Shakespeare stehen Bacon und Harvey, neben Rembrandt Spinoza und Grotius, neben Molière Bayle, neben Goethe Kant, Niebuhr und die Brüder Humboldt. Die Römer, welche wissenschaftlich ganz unproduktiv waren, haben es auch in der Kunst niemals über ein geschicktes Nachahmen fremder Muster hinausgebracht; aber selbst bei ihnen sind die bedeutendsten Gelehrten, Varro und Labeo, Zeitgenossen der relativ größten Dichter, Redner und Architekten gewesen. Soweit also die historische Erfahrung zurückreicht, zeigt sie immer, daß Blütezeiten der Kunst und Wissenschaft sich innerhalb desselben Volkes nicht gegenseitig ablösen, sondern zusammenfallen. Dies wird auch bei den Deutschen der Gegenwart nicht anders sein, weil es nicht anders sein kann, weil es ein Naturgesetz ist.

Wir haben schon im vorhergehenden Abschnitt gesehen, daß der Künstler nicht der Lehrer, sondern der Mund des Volkes ist. Was er uns bietet und allein bieten soll, sind nicht neue Gedanken, sondern neue Formen für das, was wir selbst denken und empfinden. Die Bedingungen einer großen Kunstblüte sind also: erstens, daß ein Kreis neuer Gedanken sich bilde und seiner Formulirung harre, zweitens, daß die Form die Schmiegsamkeit erlange, welche sie zum vollendeten Ausdruck für jene Gedanken befähigt; mit andern Worten: dem Künstlergeiste muß eine reiche Menge noch unverarbeiteten Stoffes zugeführt werden, und die Technik muß so weit vorschreiten, daß sie seiner Bewältigung gewachsen ist. Das Erste ist ohne Frage Aufgabe der Wissenschaft, aber auch bei dem Zweiten hat sie ein gewichtiges Wort mitzureden. Denn eine erschöpfende Kenntnis des menschlichen Körpers, welche die erste Voraussetzung vollkommenen bildnerischen Schaffens ist, gewährt uns nur die Anatomie, mag sie am toten Körper durch Zergliedern, mag sie am lebendigen durch genaue Beobachtung der Muskulatur erlernt werden; die Behandlung des Marmors und der Bronze, die Gewinnung und das Mischen der Farben sind Sache des Experiments, also einer rein wissenschaftlichen Thätigkeit, auch wenn sie von Künstlern geübt wird. Polyklet im Altertum, Lionardo, Michelangelo und Dürer in der Neuzeit haben teils den Proportionen des menschlichen und tierischen Körpers, teils der Anatomie, der Perspektive und der Lehre vom Schattenfall eingehendes Studium gewidmet und dessen Ergebnisse auch zum Teil in Büchern veröffentlicht, deren Gründlichkeit jedem deutschen Professor zur Ehre gereichen würde. Unter den bildenden Künstlern empfanden es also gerade die größten am deutlichsten, wie unentbehrlich ihnen die Wissenschaft auch für ihre Zwecke sei, und unter den Dichtern aller Zeiten und Völker, welche die Nachwelt kennt, dürften sich erst recht nur sehr wenige finden, die an den gelehrten Bestrebungen ihrer Epoche nicht den lebhaftesten Anteil genommen hätten und ihnen viele ihrer fruchtbarsten Anregungen verdankten. Ohne die Hilfe der Wissenschaft kann also die Kunst niemals einen großen Aufschwung nehmen, während das Umgekehrte sehr wohl möglich ist. Wenn der Verfall der Kunst zwar nur selten von einem Verfall der Wissenschaft, wohl aber in den meisten Fällen von einem Nachlassen im Tempo ihres Fortschrittes begleitet ist, so liegt dies nur daran, daß die allgemeine Erregung der Geister, welche das Kennzeichen hoher Blütezeiten ist, notwendig von einer gewissen Ermattung gefolgt sein muß, und diese dann auf allen Gebieten ihre Wirkungen äußert.

Unser «Deutscher» findet es «bemerkenswert, daß bisher nicht Gelehrte, sondern Künstler die am weitesten hervorragenden Höhepunkte der deutschen Bildung darstellen». Dies gilt nicht nur von der deutschen Bildung, sondern es wiederholt sich bei allen Kulturvölkern, wenigstens wenn man unter dem «Hervorragendsten» dasjenige versteht, was in der weitesten Entfernung noch sichtbar bleibt und zu dem Alle mit derselben gläubigen Unterordnung emporblicken. Die Größe des Gelehrten ist nur dem verständlich, welcher seinen Forschungen zu folgen vermag, d. h. einem ganz kleinen Kreise von Gleichstrebenden, und auch unter diesen findet er bei Lebzeiten fast nie allseitige Anerkennung. Wer sich damit begnügt, in ehrlichem Fleiße die Wege zu ebnen, welche Größere vor ihm gebrochen haben, wird noch am ehesten bei den Zeitgenossen auf Dankbarkeit rechnen können; die Bahnbrecher selbst dagegen stoßen immer auf erbitterten

Digitized by Google

Widerspruch und werden oft zu Märtyrern ihrer Überzeugung. Denn je kühner und genialer ein neuer Gedanke ist, je tiefer er die herrschenden Meinungen umgestalten muß, desto größer ist die Zahl seiner Gegner. Die Ausfüllung kleiner Lücken in unserem Wissen begrüßen wir mit Freude, den Nachweis einzelner Irrtümer lassen wir uns gefallen; mutet uns aber Jemand zu, die Grundlagen unseres bisherigen Denkens umzustürzen und Alles neu zu lernen, was wir längst zu wissen glaubten, so betrachtet ihn fast Jeder als seinen natürlichen Feind. Wer in den früheren Anschauungen alt geworden ist, besitzt selten oder nie Schmiegsamkeit des Geistes, um sich in die neuen hineinzudenken; die «Autoritäten» sind demnach so gut wie ausnahmslos Gegner des Neuerers; nur unter den Jungen, welche noch keine eingerosteten Vorurteile zu bekämpfen haben, findet er eine kleine Gemeinde, die sich dann langsam vermehrt. Und schweigt endlich jeder Widerspruch, was in der Regel erst lange nach dem Tode des großen Entdeckers eintritt, so ist der neue Gedanke alt geworden, und keiner findet mehr etwas Besonderes daran. Daß die Erde sich um die Sonne dreht, weiß heute jeder Schuljunge; der Satz erscheint uns so trivial, daß es einer geistigen Anstrengung bedarf, um uns die Größe Desjenigen ins Gedächtnis zu rufen, welcher ihn zuerst ausgesprochen hat.

Wie viel lebendiger empfinden wir das Werk des Künstlers! Nicht in harter Geistesarbeit, deren nur wenige fähig sind, nehmen wir es in uns auf, sondern in müheloſem Genießen; nicht in schwer verständlicher Abstraktion tritt es in die kleine Gelehrtenwelt hinaus, sondern in lebensprühender Form ergreift es alsbald weite Kreise. Die größten wissenschaftlichen Thaten fordern die Kritik am meisten heraus, vor den größten künstlerischen muß sie verstummen. Mitunter erregt zwar auch in Bild und Dichtung die gar zu schroffe Individualität des Schöpfers Widerspruch, aber meist bezieht sich dieser nur auf Inhalt; den Reiz der Form, wenn sie anders vollendet ist, lassen auch die Gegner gelten. Von den Leistungen des Gelehrten dringen kaum Gerüchte ins Publikum, die des Künstlers sieht es unmittelbar vor sich. Da ist es leicht begreiflich, daß es für Mommsen oder Helmholtz höchstens kühlen Respekt empfindet, dagegen einen Wildenbruch mit endlosem Jubel auf die Bühne ruft und einer Lucca gar die Pferde ausspannt. Ist dann endlich der Gelehrte tot, und hat die Nachwelt das letzte Urteil über ihn gesprochen, so bleibt von seiner Lebensarbeit eine Summe einzelner Erkenntnisse übrig, denen man weder die geistige Kraft ansieht, deren es zu ihrer Erringung bedurfte, noch die Tragweite der Folgen, welche sie gehabt haben. Die Antigone des Sophokles kennt noch heute jeder Gebildete, und jeder empfindet ihre Wirkung kaum in geringerem Maße, als sie einst die Athener des Perikles empfanden; die Schriften des Copernicus liest kein Mensch mehr, und keiner braucht sie zu lesen. Denn was sie Bleibendes enthalten, ist längst in spätere Bücher übergegangen, und Vieles in ihnen ist von der Wissenschaft weit überholt. Natürlich bewundern wir da Sophokles, von dessen Größe wir ein abgeschlossenes Bild in uns aufgenommen haben, viel mehr als Copernicus, von welchem die Meisten nur einen mageren Lehrsatz kennen. «Hervorragender» in dem oben erläuterten Sinne ist also jener unzweifelhaft, aber daß er darum auch größer sei oder gar sein Wirken erfolgreicher, kann nur behaupten, wer über dem äußeren Glanze den inneren Gehalt vergißt. Einen «Höhepunkt der deutschen Bildung» bezeichnet freilich auch Copernicus nicht, aber nur weil es in der Wissenschaft wohl Blütezeiten, aber keine Höhepunkte giebt. Denn Alles, was sie errichtet, wird alsbald zum Unterbau, über dem sich neue Stockwerke erheben, und gerade die bedeutendsten Werke müssen am frühesten veralten. Liegt es doch in der Natur der fruchtbaren Gedanken, daß sie Frucht tragen, d. h. daß sie neue Gedanken erzeugen, welche über den ursprünglichen Stamm hinauswachsen. Der kühnste Entdecker kann auch in sich selbst die Vorurteile nicht ganz überwinden, gegen welche er den Kampf eröffnet hat. Erst seine Nachfolger ziehen alle Konsequenzen seines Schaffens, und müssen ihn daher jedesmal zum Teil widerlegen, indem sie ihn fortsetzen.

Der Künstler strebt immer, in jedem seiner Werke etwas Abgeschlossenes zu leisten, und viele, darunter manche, die durchaus nicht zu den bedeutendsten gehören, erreichen dies auch. Der Gelehrte kann sich ein solches Ziel gar nicht stecken; er weiß genau, daß Alles, was er schafft, nur das Bruchstück eines Bruchstücks bleibt, daß jede seiner Leistungen die Bestimmung hat, künftig überholt zu werden; aber gerade daraus schöpft er seine Freudigkeit, namentlich wenn er sich nicht den Ersten seiner Nation und seines Faches zuzurechnen wagt. Der Nachfolger eines Rafael und Michelangelo fand den geistigen Inhalt seiner Zeit künstlerisch erschöpft. Was das sechzehnte Jahrhundert in Farbe und Form auszudrücken hatte, das war schon so vollkommen ausgedrückt, daß seinem Streben kein höheres Ziel blieb, als jenen großen Vorbildern möglichst nahe zu kommen oder sie durch gewaltsames Spielen mit den Mitteln der Kunst äußerlich zu überbieten. Dagegen sahen die Nachfolger eines Niebuhr und Humboldt sich nur die Wege gewiesen, auf denen man der Wahrheit näher kommen konnte. Sie brauchten persönlich nicht größer zu sein als Jene und konnten doch weiter schauen, weil sie auf ihren Schultern standen. Denn in der Kunst bezeichnen die höchsten Leistungen immer den Abschluß einer vollendeten Entwicklung, in der Wissenschaft den Ausgangspunkt einer kommenden.

Hieraus erklärt sich auch eine Thatsache, welche für unsere Betrachtung von höchster Wichtigkeit ist. Seit der Antigone des Sophokles und dem Hermes des Praxiteles ist die Kunst nicht um einen Schritt vorwärts gekommen. Sie hat ihre Mittel erweitert, ihre Aufgabe geändert und vermehrt; doch so verschieden auch die Wege waren, auf denen sie ihrem Ziele zustrebte, was sie geschaffen hat, ist zum Teil inhaltreicher und technisch glänzender, aber niemals schöner als die Werke der Griechen. Michelangelo und Dürer, Shakespeare und Goethe haben nichts Höheres ersehnt, als den Alten gleichzukommen, und thatsächlich haben sie auch nichts Höheres erreicht und erreichen können. Es liegt eben im Wesen der absoluten Vollendung, daß sie nicht zu übertreffen ist.

Digitized by Google

Die Geschichte der Kunst bewegt sich also in immer wiederholtem Auf- und Abschwanken, dessen höchste Höhepunkte stets auf der gleichen Linie bleiben: ein wirklicher Fortschritt ist seit mehr als zweitausend Jahren nicht bemerkt worden. Sollen wir daraus schließen, daß die Schöpfungen der Griechen auch für alle Folgezeit hätten ausreichen können und seit dem Jahre 400 v. Chr. jede Kunstthätigkeit überflüssig gewesen sei? Es genügt, diesen Satz auszusprechen, damit Jeder ihn als Unsinn erkenne. Keine Zeit kann einer eignen Kunst entbehren, weil jede ihre eigenen Anschauungen hat und auch diese in schöner Form dargestellt sehen will. Da der Reichtum unseres Gedankenkreises sich seit den Zeiten der Griechen unendlich vermehrt hat, finden wir bei ihnen nur einen kleinen Teil dessen ausgesprochen, was heute die Geister beschäftigt, und der Überschuß fordert doch auch seinen Ausdruck. Indem der Inhalt des Menschenlebens sich im Verlaufe der Geschichte stetig ändert, gewinnt die Kunst neuen Stoff, und ihre immer wiederholte Bethätigung bleibt möglich und notwendig. Aber ihr Wesen liegt nicht im Inhalt, sondern in der Form, welche wohl anders, aber niemals besser werden kann, als bei den Alten. Wie der Chor der antiken Tragödie die Schicksale des Helden teilnahmvoll mit seinen Gesängen begleitet, ohne doch von ihnen betroffen zu werden, so prägt die Kunst den Fortschritt der Menschheit in sich aus, schreitet aber selbst nicht fort. Hat sie ihren Höhepunkt erreicht, so muß sie rettungslos bergab, bis ein neuer Gedankeninhalt sich im Volke angesammelt hat, dessen Bewältigung sie wieder aufwärts führt. Aber auch dann steigt sie im besten Falle zu dem gleichen Gipfel empor, welchen sie vorher verlassen hatte; höher kommt sie niemals.

Ganz anders die Wissenschaft. Sie schreitet bald schneller, bald langsamer vorwärts, bleibt auch wohl zeitweilig ganz stehen, aber von einem eigentlichen Rückgange kann bei ihr kaum die Rede sein. Die Summe von Erkenntnissen, welche das Altertum angehäuft hatte, ist im Mittelalter zwar zum großen Teil unbenutzt, aber im Wesentlichen auch ungeschmälert geblieben. Nur auf historischem und ethnologischem Gebiete ist uns Einiges von seinem Wissen verloren gegangen; im Übrigen konnte die Renaissance genau an dem Punkte wieder anknüpfen, wo Aristoteles abgebrochen hatte, ja sie konnte aus den Studien des Mittelaters dem alten Schatze, wenn auch nicht viel, so doch Manches hinzufügen. Und seitdem ist es mehr als vier Jahrhunderte lang ohne Stillstand und Rückschritt immer aufwärts gegangen. Natürlich hat in einer so langen Periode nicht jeder Zeitraum Forschergeister ersten Ranges hervorgebracht; aber eben das ist der Segen der Wissenschaft, daß in ihr auch die geringere Kraft bei ernster und pflichttreuer Arbeit der Welt bleibende Dienste leisten kann. Auch unter den Künstlern sind die kleinen und kleinsten nicht ganz zu entbehren. Die Theater wollen immer wieder ihre Premièren, das Lesepublikum will neue Romane und Gedichte haben; es giebt mehr Wände mit Bildern, mehr Häuserfassaden und Plätze mit Statuen zu schmücken, als daß die Arbeitskraft der großen Meister dieser Massenproduktion gewachsen wäre. Aber diese Kunst des Bedürfnisses vergeht mit dem Bedürfnis; der Wind einer anderen Mode bläst darüber hin, „und ihre Stätte kennet sie nicht mehr“. Hingegen füllt jede neue Wahrheit, die entdeckt wird, mag sie auch noch so unbedeutend sein, eine Lücke unseres Wissens aus und kann zur Handhabe anderer, größerer Entdeckungen werden; jede wird dem Schatze unserer Erkenntnis unverlierbar einverleibt, und geht der Name des Entdeckers auch oft verloren, so bleibt doch sein Werk. Der Unterschied der Großen und Kleinen ist hier, zwar nicht in ihrer Bedeutung als Geister und Charaktere, wohl aber in ihren Leistungen, fast nur, wie die Worte es ausdrücken, ein quantitativer. Der Eine führt eine ganze Mauer auf oder legt gar ein Fundament, der Andere trägt nur ein paar Steine herbei, aber Jeder hat zum Bau beigetragen, und Jeder darf mit Stolz auf ihn hinblicken, weil er, wenn auch nur zum kleinen Teil, sein Werk ist. Es ist eine der vielen Wunderlichkeiten unseres «Deutschen», wenn er die Aristokratie des Wissens mit der des Geldes auf eine Stufe stellt und beiden den Namen einer Aristokratie bestreiten will, weil nur angeborene, nicht erworbene Vorzüge einen Adel begründen können. Denn Wissen läßt sich nicht von Jedem anhäufen, wie Goldstücke, man müßte denn meinen, daß das Auswendiglernen eines Konversationslexikons oder einiger Lehrbücher zum Wissen verhelfe. Nur Derjenige weiß Etwas, der es geistig durchdrungen und alle seine Einzelheiten selbstthätig in einen inneren Zusammenhang gebracht hat, nicht, wer einige schätzenswerte Notizen mechanisch hersagen kann. Auch zu Gelehrten, die diesen Namen wirklich verdienen, sind daher nur die erlesenen Geister einer Nation tauglich. Freilich ist es wahr, daß der Kreis Derjenigen, welche durch angeborene Gaben dazu befähigt sind, der Wissenschaft dauernden Nutzen zu bringen, beträchtlich größer ist, als die Zahl der Künstler, welche Ewiges schaffen können. Aber gerade darin liegt ein Trost für die bescheidenen Geister, welche sich nicht für Genies halten und doch der Welt gern bleibendere Dienste leisten möchten, als das Backen schmackhaften Brotes oder das Malen unbedeutender Bilder.

Die Entwicklung der Menschheit beruht auf zwei Faktoren, einerseits auf dem unbewußten Wirken der Naturauslese, andererseits auf dem bewußten Streben der Wissenschaft. Die Gefühle, welche jene veredelt, die Gedanken, welche diese geschaffen hat, bieten der Kunst den Stoff. Diese selbst ist stabil oder bewegt sich doch nur im Kreise; dem Fortschritt dient sie einzig dadurch, daß sie das abstrakte Denken mit dem Reize der sinnlichen Form umkleidet und es so auch den Massen näher bringt. «Shakespeare ist ein König», schreibt unser Deutscher, «Darwin ist nur ein großer Herr; darum soll der Letztere dem Ersteren dienen». Wir nehmen das Gleichnis an! Der Gelehrte ist der reiche Grubenbesitzer, der das Gold und Silber ans Licht bringt; der Künstler ist der König, welcher auf das Geld sein Bildnis prägt und ihm dadurch Kurs im Lande verleiht. Er ist ein König nach der Art des englischen: er schreibt seinen Namen unter die fertigen Gesetze und thut sie jedermänniglich kund und zu wissen; aber entworfen und durchgekämpft sind sie nicht von ihm, sondern von

Digitized by Google

dem «großen Herrn», seinem Minister. Dieser macht die Politik, und der König empfängt die Huldigungen."

Soweit Seeck. Wir wollen heute nicht untersuchen, wo er in seinen ruhigen und klugen Ausführungen irrt. Den letzten Vergleich aber möchten wir doch schon jetzt ablehnen. Wie will ihn der Herr Verfasser aufrecht erhalten, wo es sich um jene „Thatsachen der Phantasie" handelt, die nicht nur allein des Künstlers Schaffen zu gestalten, die auch allein sein Auge zu entdecken vermag? In den dunkeln Gründen des Seelenlebens ist die Ahnung des Dichters auch schon die Pfadfinderin gewesen, der die Wissenschaft erst folgte. Und die Bereicherung unseres Weltempfindens, dieses Ergebnis der Kunst, ist sie nicht an und für sich schon ein Hervorgraben von „Gold und Silber ans Licht" so gut wie die Bereicherung unseres Welterkennens, dieses Ergebnis der Wissenschaft? Wir halten gerade den Rangstreit zwischen Künstler- und Gelehrtentum, den der „Rembrandt-Deutsche" angeregt hat, für ein sehr überflüssiges Ding. Durch die ironische Aufnahme des Langbehnschen Vergleichs erweckt aber der Herr Verfasser den doch wohl unbegründeten Verdacht, es lege auch er, als Gegner, auf diesen Rangstreit Wert.

* **Das Verhältnis des künstlerischen Naturalismus zur Naturwissenschaft,** das jetzt so häufig als ein solches der nahen Verwandtschaft bezeichnet wird, erörtert der Göttinger Professor Koßmann in einem sehr lesenswerten Aufsatze der „Frankfurter Zeitung" (189). Er kommt darin zu dem Ergebnis, „daß die Darstellungsweise der heutigen naturalistischen Kunst von der Naturwissenschaft längst verlassen ist", und eröffnet seine Auseinandersetzungen mit dem für solche Fälle sehr zweckdienlichen Unternehmen, zunächst klarzulegen, in welchem Sinne man die Worte „Naturalismus", „Idealismus" usw. im Folgenden brauchen will.

„Vor allem wollen wir hier einen Begriff ausschließen, der nicht selten mit dem Worte Naturalismus bezeichnet wird. Denken wir daran, daß das Wort «natürlich» im täglichen Sprachgebrauch häufig im Gegensatze zu «künstlich» angewandt wird, so können wir zwar nicht billigen, aber doch begreifen, wie man von einer naturalistischen Kunstübung, gegenüber einer — sagen wir einmal: — artifiziellen sprechen kann. Man versteht dann unter dem Naturalisten einen Künstler, der ohne irgendwelche Schulung durch andere Meister, ohne bewußte Befolgung überlieferter Regeln und Gesetze, ohne erkennbare Nachahmung irgend eines «Stils» sich bei Ausübung seiner Kunst lediglich durch sein natürliches Talent und seinen natürlichen Geschmack leiten läßt. Vielleicht drücken wir diese Bedeutung des Wortes am einfachsten dadurch aus, daß wir sagen, der Naturalist sei ein Mann, der Kunstwerke produzire, ohne selbst ein Kunstprodukt zu sein.

Streiten wir hier nicht darüber, ob es eigentlich Naturalisten in diesem Sinne gebe. Jedenfalls ist es klar, daß unsere heutigen Naturalisten, welche nach dem Frack mit den grünen Palmen schielen, oder als Professoren an Mal-Akademien wirken, mit dieser Art von Naturalismus, den man wohl besser Ingenuismus nennen sollte, nichts zu schaffen haben. Sie sind Naturalisten in einem ganz anderen Sinne: darin nämlich, daß sie als Maßstab für den Wert ihrer Kunstleistung die Naturtreue ihres Werkes angesehen wissen wollen. Diese Forderung war es, mit welcher Caravaggio den Nachzüglern des Cinquecento als erster Naturalist gegenübertrat, und ihr begegnen wir heute auf Schritt und Tritt. Dennoch, welch ein gewaltiger Unterschied zwischen den Werken Caravaggios und denen des modernen Naturalismus! Außer jener Gemeinsamkeit einer theoretischen Forderung giebt es fast nichts, das sie einander nähert; denn deren Erfüllung suchen sie auf ganz verschiedenen Wegen.

Aber selbst diese theoretische Forderung, welche das Kennwort des Naturalismus ist, ist doch nur ein sehr lockeres Band, welchem sozusagen der Knoten fehlt, denn einen völligen Verzicht auf Naturtreue giebt es und gab es in keiner Kunstrichtung, und auf vollkommene Naturtreue im strengsten Sinne des Wortes muß jede verzichten. So ist denn schließlich aller Naturalismus nur ein relativer Begriff; er bezeichnet eine Kunstrichtung, die im Gegensatz zu anderen gleichzeitigen oder kaum erst verdrängten sich durch ein Streben nach größerer Naturtreue auszeichnet. Ob und wie ihr dieses Streben nun gelingt, das ist eine zweite Frage. Es wäre nicht schwer zu zeigen, daß oftmals die Steigerung der Naturtreue nach einer Richtung hin nur erkauft werden kann durch ihre Verminderung nach einer anderen Richtung, daß sogar zuweilen die Naturtreue des Ganzen darüber völlig verloren geht. Ein bekanntes Beispiel, das schon öfter angeführt worden ist, bieten jene Gemälde, in welchen, wie in den Fresken des Danziger Artushofes, dem verfolgten Hirsche ein echtes Geweih aufgesetzt ist. Naturgetreuer, als die Natur selbst, könnte doch auch der beste Maler nicht sein! Und dennoch; wir stellen uns hier auf; wir stellen uns dort auf; wir recken den Hals, wir beugen den Oberkörper: bei jedem Wechsel unserer Stellung scheint der Hirsch mit seinem Geweih in der Luft umherzutasten, wie eine Schnecke mit den Fühlhörnern, nie aber trägt er sie so, wie ein wirklicher Hirsch; endlich, endlich haben wir doch einen Standpunkt gefunden, von wo wir den gemalten Hirsch in unverzerrter Gestalt erblicken, und merkwürdig genug: jetzt sieht das Geweih, von dem wir doch wissen, daß es ein natürliches ist, ganz wie ein gemaltes aus. Aber, o weh! nun fällt ein Sonnenstrahl, von irgend einer spiegelnden Fläche reflektirt, auf das Bild, und in demselben Augenblicke wirft das Geweih in dem dämmerigen Walde einen scharfen Schlagschatten, der über den Rücken des Tieres verläuft, ohne dessen Krümmung zu folgen, und sich ohne eine Knickung auf das faltige Gewand der Nymphe fortsetzt, die ganz hinten aus der Tiefe des Waldes hervorstürmt, womit denn freilich das Gemälde nicht nur die Naturtreue, sondern jegliche Wahrscheinlichkeit verloren hat.

Ganz ähnlich steht es mit jenen Bildern, in denen der Maler seiner Venus ein Stück wirklichen Spiegelglases, in einem gemalten Rahmen gefaßt, in die Hand gegeben, oder dem Haupte eines Fürsten, oder einer Gottesmutter eine Krone aus echtem Goldschaum aufgesetzt hat; wenn das Gemälde einigermaßen gut ist, so sieht der echte Spiegel nicht wie ein Spiegel und das echte Gold nicht wie Gold aus. Die Ursache liegt auf der Hand: das wirkliche Glas und

Digitized by Google

das wirkliche Gold reflektiren statt der Lichter, die im Bilde herrschen, nur das Licht, das in der Gemäldegalerie zufällig in dem Augenblicke regiert, da der Beschauer vor den Bildern steht. Dieser nun bedarf keineswegs einer Verstandesanstrengung, um zu erkennen, daß da etwas nicht in Ordnung ist; sondern die sinnliche Erfahrung seines ganzen Lebens hat in ihm eine in solchen Fällen ganz automatisch und unbewußt wirkende Urteilsfähigkeit ausgebildet, kraft deren er in dem Augenblicke, da er den Lichtreflex an einer gewissen Stelle der Krone vermißt, sich sagt, daß diese nicht von Metall sein könne.

Nicht viel anders steht es mit gewissen Bildern derjenigen Klasse, die man jetzt als Plain-air-Malerei, sprachlich recht ungeschickt, zu bezeichnen liebt. Ich erinnere mich eines solchen, das eine Volksszene auf einem gewissen Platze einer großen deutschen Stadt darstellt. Man erkennt an einzelnen Lichtern und und Schatten auf dem Bilde, daß es ein sonniger Tag ist; sucht man sich Rechenschaft darüber zu geben, weshalb das ganze Bild, bei aller Nüchternheit, etwas Rätselhaftes, Unwahrscheinliches für uns hat, so finden wir bald, daß namentlich im Vordergrunde Lichter vorhanden sind, Schatten und Schlagschatten fehlen, wo wir jene nicht begreifen, diese vermissen. Kennt man nun jenen Ort, und erinnert man sich, daß eben hinter dem Standpunkte des Beschauers und ihm zur Seite hohe, hellgetünchte Häuser, unter verschiedenem Winkel zur Bildfläche, den vieleckigen Platz abschließen helfen; bedenkt man dann ferner, daß von der Vorderwand des einen, von der blendenden Seitenwand eines andern, vielleicht noch von einem offenstehenden Fensterflügel eines dritten dieser im Bilde unsichtbaren Häuser grelles Sonnenlicht reflektirt worden sein kann, als der Maler die Szene sah, so wird man sich endlich vorzustellen vermögen, daß die Beleuchtung im Bilde der damaligen zufälligen Wirklichkeit entsprechen mag. Solange wir aber diese Reflexion unterlassen, erscheint uns die Vorstellung falsch; genau so falsch, wie wenn sie von einem Sudler verbrochen wäre, der von Lichtreflexen überhaupt nichts verstand, und solche nach seiner Willkür in das Bild gesetzt hat.

Vielleicht möchte Jemand einwenden, daß uns doch der Platz selber, mit derselben Lichtverteilung, nicht unwahrscheinlich vorgekommen wäre, wenn wir ihn zugleich mit dem Maler damals gesehen hätten. Das ist allerdings zuzugeben; aber man darf nicht vergessen, daß wir uns für die Beurteilung von Gestalt und Art der Gegenstände im Raume zunächst nicht an die Verteilung von Licht und Schatten halten, sondern daß wir uns vorwiegend solcher Mittel bedienen, die uns bei Betrachtung eines Gemäldes fehlen. Ich meine vor Allem die scheinbare Verschiebung der Gegenstände, welche bei jeder Bewegung eintritt, die wir selber machen; dazu kommt dann noch das stereoskopische Sehen, welches bekanntlich darin besteht, daß wir wegen des Abstandes unserer Augen von einander gleichzeitig zwei etwas verschiedene Bilder von dem Gegenstande sehen. Diese beiden Mittel geben uns, ohne jede Mitwirkung des Nachdenkens, wenn wir — um im Beispiele zu bleiben — einen öffentlichen Platz passiren, momentan einen so sicheren Aufschluß über Raum- und Gestaltsverhältnisse, daß auch die komplizirteste, unwahrscheinlichste Beleuchtung unvermögend ist, uns irgend irre zu machen. Wären wir aber einäugig und könnten wir nur durch eine feste Öffnung jenen Platz betrachten, blieben dabei auch die Personen auf dem Platze, die Sonne selbst, die reflektirenden Wolken und der Fensterflügel während unseres Hinschauens unbeweglich, so würde uns unzweifelhaft die Wirklichkeit dort ebenso unverständlich und unwahrscheinlich vorkommen, wie das naturalistische Gemälde derselben.

Ich brauche wohl kaum noch zu erwähnen, daß auch im freien Lande, wo irdische Gegenstände, die störende Reflexe verursachen könnten, fehlen, die Wolkenbildung ähnlich irreführend wirken kann; auch da wird eine durchaus naturgetreue Wiedergabe der beobachteten Beleuchtung zuweilen nicht davor schützen, daß der Beschauer, dem die Wirklichkeit durchaus alltäglich vorkam, kurz darauf das naturalistische Bild für unwahrscheinlich oder für falsch hält.

Ich habe bislang nur Beispiele aus der Malerei gewählt; es sei gestattet, bevor ich mich zu anderen Künsten wende, die Naturwissenschaften zum Vergleich heranzuziehen.

Die Naturforschung hat ganz wie die Malerei und andere Künste die Aufgabe, sinnliche Wahrnehmungen zur Darstellung zu bringen; sie unterscheidet sich von jener nur dadurch, daß sie sich mit dieser Darstellung nicht an unser Gemüt, sondern an unseren Verstand wendet; daß ihr nicht daran liegt, Stimmungen in uns zu erregen, sondern Erkenntnis zu schaffen. Auf dieses Gebiet, wo die Wege der Wissenschaft und der Kunst sich trennen, dürfen wir uns hier nicht begeben; um so mehr sind wir aber berechtigt, sie da zu vergleichen, wo ihre Bahnen noch auf dasselbe, das nächste Ziel zulaufen, auf die Darstellung nämlich. Daß diese eine klare, dem Wesen der Sache entsprechende sei, ist ebenso notwendig, wenn eine künstlerische Wirkung geschaffen, wie wenn eine wissenschaftliche Einsicht vermittelt werden soll.

(Schluß folgt.)

Theater.

* Eine **Selbstverteidigung der freien Bühne** in Berlin ist von der Feder ihres Mitbegründers Otto Brahm niedergeschrieben worden. Sie trägt die Überschrift „Der Naturalismus und das Theater" und wird von „Westermanns Monatsheften" veröffentlicht: die Leitung dieser alt angesehenen Rundschau giebt dadurch einen Beweis dafür, daß auch sie nicht gleich so vielen anderen „publizistischen Kollegen" glaubt, man könne einen Geisteskampf schon sachlich schildern, wenn man die Leser neben die Kämpfer auf einer Seite stellt. Im „Kunstwart" haben wir besonders in der letzten Zeit mancherlei Beiträge gebracht, die gegen den „Naturalismus" sprachen, wir halten uns eben deshalb für besonders verpflichtet, an dieser Verteidigung der „neuen Richtung" nicht achtlos vorüberzugehen.

Brahm bezeichnet sie durchaus als eine Rede vor dem eigenen Herd, mit der er nicht belehren, sondern bekehren wolle. „Ausgreifend nach allen Seiten" spricht er dann als vom Ausgangspunkte der ganzen Sache, „von Naturalismus und Theater" überhaupt. „Das Theater ist, wie die meisten Dinge auf dieser Erde, ein Etwas, das zwei Seiten hat: eine ernste und eine heitere. Nehmen wir die beiden Worte in ihrem weitesten Sinne, so ist die heitere Kunst diejenige, welche dem Unterhaltungsbedürfnis des Menschen dient; es

Digitized by Google

ist innerhalb der dramatischen Produktion diejenige Kunstart, welche sich an die — wie man zu sagen pflegt — Freunde des theatralischen Vergügens wendet, und welche der Bühne die Möglichkeit erst schafft, zu existiren — im ökonomischen Sinne, wie im Sinne eines täglichen, ordnungsmäßigen Kunstbetriebes. Diejenigen, welche im Geiste dieser heiteren Kunst schaffen, sind die Beherrscher der Bühne — an den ästhetischen Wochentagen: vor einem Jahrhundert hießen sie Kotzebue und Iffland, heute führen sie alle fünf Jahre einen anderen Namen, aber das Wesen der Sache ist dasselbe geblieben: sie dienen zur Erheiterung ihres Publikums auch da, wo sie über den bloßen Spaß hinaus Wirkungen des Schauspieles anstreben; denn jedermann weiß oder ahnt, daß sie mit ihren Gegensätzen und Konflikten nicht Ernst machen werden, und daß am Schluß doch, nach so viel Thränen und Sehnen und manchmal auch Gähnen, der Hans seine Grete, der Otto sein Lorchen heimführt.

Aber neben dieser Wochentagskunst hat auf allen Höhepunkten der dramatischen Entwickelung die große Kunst gestanden, die ernste Kunst, die Kunst des Feiertags: und zumal bei uns in Deutschland haben die tiefsten Genien der Nation ihr, nicht dem «theatralischen Vergnügen», die Arbeit eines Lebens gewidmet. Lessing hat solcher Kunst den Weg gewiesen; und neben die Unterhaltungsstücke der Kotzebue und Iffland stellten sich, fortreißend auch die Widerstrebenden, die Dichtungen der Goethe und Schiller, der Heinrich v. Kleist und Franz Grillparzer. Auch die Widerstrebenden! Man vergißt es gar zu leicht, wie sich auch jenen klassischen und nachklassischen Poeten gegenüber die Unlust des Publikums an der ernsten Kunst bezeigt hat; wie sie alle miteinander nur allgemach den Widerstand der stumpfen Welt besiegten — um dann freilich desto leuchtender vor den Augen der Nachgeborenen dazustehen. Das gilt von Kleist nicht nur, der ein einsames, selbstgewähltes Ende fand an den Ufern des Wannsees, verzweifelnd am Leben und an der Kunst; das gilt von Grillparzer nicht nur, dessen Lebensphasen ein schicksalreich Auf und Ab bedeuten, von frühem Erfolg und Mißerfolg und später Anerkennung; auch unsere Größten haben es erfahren, und nichts ist verkehrter als der Glaube, es sei etwa Schillers überragende Bedeutung, so wie sie uns Heutigen vertraut ist, den Zeitgenossen allezeit ein sicherer Besitz gewesen. Noch auf der Mittagshöhe seines Lebens hat Schiller, hat Goethe gegen die Flachheit von Publikum und Kritik zu kämpfen gehabt: und das Phänomen der Xenien, dieser gewaltigsten literarischen Streitschrift der Deutschen, ist nicht anders zu verstehen als aus solch tiefgreifendem Gegensatz: den führenden Geistern, von der Seichtheit der Tagesliteratur hinweg, auf die Höhe der ernsten Kunst zu folgen, ist das Publikum jener Zeit, so wenig wie irgend eines, sogleich bereit gewesen. Und wenn man nun gar die Anfänge Friedrich Schillers betrachtet, wenn man sieht, welche Summe von Unverstand und Bosheit dem Dichter der «Räuber» einst in den Weg trat, dem naturalistischen Genie, das Geltung sich erstürmen wollte, auch auf dem Theater; wenn man wahrnimmt, wie trotz literarischer Erfolge der stärksten Art Schillers Stellung im Repertoire durch viele Jahre eine unsichere blieb, und wie der Dichter der «Räuber» und von «Kabale und Liebe» zurückstand hinter den heute verschollenen Ritterdramatikern und Rührstückfabrikanten — so wird man die Analogie zu unseren heutigen Zuständen mit Erstaunen wahrnehmen, und man wird angesichts einer so langsamen Entwickelung auch für die Bestrebungen der Modernen das Trostwort finden: Rom ist nicht an einem Tage erbaut! Der Naturalismus und das Theater, wenn sie auch heute noch sich scheiden wollen wie Feuer und Wasser, sie werden den Bund einst schließen, so gut, wie ihn hundert Jahre vor uns Schiller-Goethe und die Bühne ihrer Zeit geschlossen haben.

Die neue Literatur ist revolutionär, das Theater ist konservativ — das ist der entscheidende Punkt für unser Problem. Unter allen Faktoren der Kunst hält keiner zäher fest am Bestehenden, ist keiner seinem ganzen Wesen nach Neuerungen so feindlich wie die Bühne. Ob sie nun, im guten Sinne, der Tradition anhängt und schöne Überlieferungen gewesener Zeiten einem neuen Geschlecht pietätvoll zuträgt, oder ob sie, dem Theaterschlendrian verfallen, allem Werdenden sich entgegenstemmt in altersschwachem Eigensinn — konservativ ist sie immer, in jeder Form, zu jeder Zeit. Die Literatur aber, jede lebensvolle Literatur, ist revolutionär, nicht im politischen, sondern im geistigen Sinne: in der Poesie, sagt Heine einmal, geht es zu wie bei den Wilden; wenn die Jungen erwachsen sind, schlagen sie die Alten tot. In der That bewegt der Gegensatz der Alten und der Jungen, wenn wir auf unsere eigene literarische Entwickelung zurückblicken, alle großen und fruchtbaren Perioden der deutschen Poesie. Auch die Periode, in der wir gegenwärtig stehen, ist, literarisch gesprochen, die Zeit der Auflehnung, der Revolution: und um das vielumdeutete, vielumfochtene Schlagwort Naturalismus sammelt sich, was an einen starken Fortschritt in der modernen Poesie noch glaubt."

Nicht aus dem stets konservativen Theater also, sondern aus der erzählenden Dichtung entsprang auch die neue Kunst: Brahm spricht im Folgenden von Balzac, von Zola, von den Goncourt, ihren Bestrebungen und ihrem Einflusse — er giebt sodann im Anschluß an Äußerungen Anzengrubers ein Programm des Naturalismus überhaupt, das wir angesichts ähnlicher Beiträge, die wir früher brachten, an dieser Stelle nicht wiederzugeben haben; wir würden zu vieles wiederholen müssen. Dagegen unterbreiten wir unseren Lesern, was Brahm über die Berliner Freie Bühne im besonderen sagt:

„Keineswegs ist es eine Gemeinde von Gleichgesinnten, die sich hier zusammengethan hat: lauter sind nirgends die Gegensätze, heftiger treffen in keinem Theatersaal die Meinungen aufeinander, als in diesen Vorstellungen der Freien Bühne. Und wenn schon hierdurch die erwünschte «Auffrischung» unseres Publikums gegeben ist, wenn sich die einseitige Sektenbildung, sonst die gefährlichste Begleiterin der nicht öffentlichen Kunstbestrebungen, in unserem Falle ausschließt, so gewinnt das Unternehmen noch an Bedeutung durch die eigentümliche, weithinstrahlende Wirkung aller theatralischen Vorgänge: nicht nur zu tausend Hörern, zu Hunderttausenden von Lesern gelangt die Kenntnis von demjenigen, was wir auf die Bühne gestellt haben — eine oft oberflächliche, einseitige, verfälschte Kunde, aber doch eine Kunde.

Denn noch heute ist das Theater, trotz allem, was Rutine und Schlendrian an ihm gesündigt haben, trotz der öden Mittelmäßigkeit, die sich hier spreizt, und dem Hauch des ewig Gestrigen, der uns aus der Kulissenwelt anweht — noch heute ist das Theater die große Kulturmacht, die geheimnisvolle Macht, die die Seelen bezwingt und an die Herzen der Menschheit rührt. Nicht nur was wir selber auf den Brettern sehen, auch was die anderen sehen und genießen, weckt unsere Teilnahme auf — zumal wenn dies Geschaute etwas Neues, Ungeahntes ist. Eine einzige Vorstellung der «Gespenster», im Berliner Residenztheater vor vier Jahren unternommen, hat mehr für die Verbreitung und das Verständnis Ibsenscher Dichtungen gethan, als alle literarische Agitation je vermocht hätte: denn nun erst gelangte an ein

Digitized by Google

weites Publikum die Kenntnis von dieser kühnen Dichtung, und nun erst gingen im Geschwindschritt über unsere Bühnen Henrik Ibsens lebensvolle Schöpfungen, in Deutschland, in Frankreich, in England.

Und dieselbe weittragende Wirkung des Theaters hat ein junger Dramatiker auch erleben können, den die Freie Bühne auf die Bretter zuerst gestellt hat, und dessen Talent — wiederum nach meiner subjektiven Auffassung — alle Mitstrebenden an Tragkraft und an Tiefe übertrifft: der Schlesier Gerhart Hauptmann dessen soziales Drama «Vor Sonnenaufgang» am 20. Oktober 1889 zuerst über die Freie Bühne gegangen ist, dessen «Familienkatastrophe» «Das Friedensfest» dann schnell gefolgt ist, und dessen neuestes Trauerspiel «Einsame Menschen» eben den Weg gefunden hat von der geschlossenen Bühne auf die offenen. Fast wie Byron konnte Hauptmann von sich sagen: ich erwachte eines Morgens und fand mich berühmt — berühmt oder berüchtigt: denn wie der Beifall, so heftete sich, lauter noch und tobender, der Widerspruch an seine Fersen, und berüchtigter konnte einst der Dichter der kecken «Räuber» den harmlosen Stuttgartern nicht erscheinen, berüchtigter nicht der sittenlose Byron den auf Anstand dringenden Damen der englischen Gesellschaft, als in jenen lärmvollen Tagen Gerhart Hauptmann deutscher Prüderie und Heuchelei. Er hatte — shocking! most shocking! — die Verhältnisse seiner schlesischen Heimat, die Versumpfung reichgewordener Bauern mit grellen Farben gemalt, und mit einer heiligen jugendlichen Unbefangenheit, deren Ernst nur der Unverstand verkennen konnte, auch die heikelsten Dinge in aller Deutlichkeit herausgesagt. Ohne die Bühne und ihre Wirkungen genau zu kennen, aber doch mit jener Treffsicherheit des Dramatikers, der das Theater noch fühlt, auch wo er sich von ihm keck entfernt, hatte er seine bei aller Kraßheit lebensvollen Schilderungen entworfen; und so verstand es sich von selbst, daß ihm der Vorwurf nicht erspart wird, der sich gegen so manchen modernen Poeten richtet: daß er die Darstellung der geschlechtlichen Beziehungen mit unlauterer Absicht in den Vordergrund dränge. Hat doch gerade auf diesem Gebiet die Tradition, die konventionelle Lüge es sich am bequemsten gemacht: sie hat sich ein abstraktes Ding konstruirt, welches sie «die Liebe» nennt, ein in seiner Entstehung unerklärliches, seinem Wesen nach unvergängliches und unveränderliches Ding kurz ein Ding, das über allen Naturgesetzen ist, in seiner sublimen Unwahrheit. Wenn gegenüber dieser idealistischen Verfälschung des Lebens der Naturalismus den Blick richtet auf die wirklich treibenden Kräfte im Dasein der Geschlechter, wenn er den physiologischen Bedingungen mit scharfen Sinnen nachspürt und vielleicht dabei ebenso zur Einseitigkeit der Auffassung gelangt wie sein geschätzter Vorgänger, so erklärt sich die Übertreibung von selbst aus dem Gesetz von Wirkung und Gegenwirkung; das eine Extrem ruft das andere hervor, und bald genug wird die Zeit des Ausgleiches herankommen. Nur lasse man die Moralität beiseite, die nicht bedroht ist, und verdächtige nicht den Menschen, wenn man das Kunstwerk tadeln will.

Allein derselbe Ruf ist es und bleibt es heute wie einst, der erhoben wird, wenn die Kunst der Natur um einen Schritt näher kommt: der Klageruf der geängstigten Prüderie. Schon vor hundert Jahren ist er erschallt, als ein vorwärts strebender Künstler, als Talma in Paris mit der Konvention zu brechen versuchte, wenigstens in den äußeren Fragen des Kostüms: an Stelle der Theater-Römer wollte er wirkliche Römer setzen, er strebte, einer der ersten, das Prinzip der theatralischen «Echtheit» an und erschien eines Abends mit nackten Armen auf der Bühne — ohne die konventionellen Trikots. Großes Erstaunen, zumal bei den Damen; und zwei der Schauspielerinnen brachten ihre Eindrücke in Worte, welche von typischer Einfachheit waren: «Seht doch Talma an,» rief die eine, «wie er häßlich ist — er sieht ganz aus wie eine antike Statue!»; die andere aber, Madame Vestris, spann heimlich den folgenden kleinen Dialog, während sie auf offener Szene standen, mit Talma an: «Aber Talma, Sie haben ja nackte Arme!» — «Ich habe sie, wie die Römer sie hatten.» — «Aber Talma, Sie haben ja kein Trikot!» — «Die Römer trugen keines.» — «Cochon!» rief sie entrüstet und verließ, an der Hand des Brutus, in hellem Zorne die Szene. Und dies sind die beiden Rufe, welche ich die typischen nannte: häßlich, häßlich wie die Wahrheit, lautet der eine; der andere, kürzer und populärer: cochon!

Aber Talma und die anderen alle haben diese Anklage überwunden, mit den Heutigen wird es nicht anders ergehen. Das Prinzip der Echtheit, welches in jenen Tagen Talma, als ein einzelner, verfocht, ist heute, sofern es sich um die Fragen des Kostüms und der ganzen Inszenesetzung handelt, ein kaum noch bestrittenes: und was ist dieses Prinzip, dieses Meiningertum auf der Bühne anders als ein erster, großer Sieg des Realismus? Stehen bleiben aber können wir auf dieser Stufe der Entwickelung nicht. Es ist ein Widerspruch, in der Ausstattung der Szene der Natur so nahe zu kommen wie nur möglich, und dann in diesen stilvoll-echten Räumen Menschen sich bewegen zu lassen in konventionellen Gebärden und Gefühlen, in der Sprache der Bücher, nicht des Lebens. Realistisch, wie die Szene, wie die Dichtung, muß die Schauspielkunst werden — vielmehr sie ist es schon, und immer eifriger schreitet sie auf diesem Wege fort. Der idealistische Stil in der Darstellungskunst, die plastische Pose, die Deklamation, sie traten zurück vor dem Streben nach beseelter Natürlichkeit; und wenn heute die Dichtungen der Weimarer Blütezeit von der Bühne herab zu uns reden, so reden sie nicht mehr im Stile von Weimar, sondern in der realistischen Kunstsprache unserer Zeit. Auch nach dieser Seite hin hat der moderne Naturalismus auf dem Theater seine Mission zu erfüllen, eine bedeutsame, weittragende Mission: er wird die deutsche Schauspielkunst vor neue große Aufgaben stellen, und einen neuen Darstellungsstil wird er, mit ihr im Bunde, schaffen helfen. Die ersten Anfänge dazu haben wir in den Aufführungen Ibsenscher Stücke und in denen unserer Freien Bühne gesehen. Wie die Kräfte auch des minderen Schauspielers wachsen, wenn er vor Aufgaben von wirklicher Eigenart gestellt wird, konnten wir dort beobachten: eine Lustspielwitwe und einen Attaché gut oder besser zu spielen, ja selbst, nach so viel großen Vorbildern, die Gestalten der Klassiker nachzuschaffen, kann nicht das letzte Ziel der Schauspielkunst sein; erst wo sie produktiv wird, wo sie Gestalten aus Eigenem schaffen hilft, wo sie nicht Rollen, sondern wirkliche Menschen zum ersten Mal aufleben läßt im Licht der Szene, erst da reicht sie an ihre höchsten Aufgaben heran. Und gerade dort wird sie ihre herrlichsten Triumphe erleben, wo sie das Wesen unserer Zeit, Geist von unserem Geist und Fleisch von unserem Fleisch aufzufassen und wiederum mitzuteilen weiß dem bezwungen lauschenden Hörer. Welch große Aufgaben liegen hier bereit, in den Gestalten voll feinsten modernen Lebens, wie sie etwa Henrik Ibsen geschaffen, wie viele Talente werden ihr Eigenstes erst dann entdecken, wenn sie vor das Ziel gestellt werden: Menschen darzustellen, nicht Lustspielpuppen, die irgend ein witziger Kopf vor uns tanzen läßt. Wie sich an die Schöpfung Schillerscher Gestalten der hellste Glanz der Namen Fleck und Ludwig Devrient knüpft, wie in der Verkörperung Richard Wagnerscher Figuren eine

Digitized by Google

ganze Reihe von Künstlern ihren besten Ruhm gefunden hat, so wird auch Ruhm und Glanz diejenigen umstrahlen, welche, als die ersten, den Stil der neuen Schauspielkunst schaffen helfen, den Stil des Naturalismus auf dem Theater.

Der Naturalismus und das Theater — noch stehen sie sich fern, noch haben sie einander nicht gefunden; und gerade wir, die wir ihre Verknüpfung suchen, wir empfinden sehr wohl, daß wir in den Anfängen einer Bewegung stehen, deren näheren Verlauf zu erkennen wir noch außer Stande sind. Je enger die beiden Großmächte einander berühren, je fester der Bund zwischen ihnen geschlossen wird zu Trutz und Schutz, desto größer wird der Vorteil sein, für die eine wie für die andere: das Theater wird aus dem Stillstand wieder in die Bewegung geraten, dem Körper, der vor der Gefahr der Erstarrung jüngst stand, wird frisches Blut zugeführt werden, der Naturalismus wird in der Berührung mit der konservativsten der Künste Mäßigung lernen und gerechte Beschränkung. Nicht plötzlich wird die Entwickelung sein, und wohin sie führt, kann niemand vorhersagen; an keine Formel wird sie sich binden und keinem Zwang der Meinungen wird sie unterthan sein. Aber wie die Bewegung verlaufen mag, an das eine glauben wir fest: nur durch die Natur hindurchschreitend, kann das Theater wieder die große geistige Macht werden über dem Leben der Deutschen: nur diesen Weg sehe ich, keinen anderen.

Einer der Pessimisten unter den modernen Künstlern, Edmond de Goncourt, hat nach vergeblichen Mühen, sich die Bühne zu erobern, geglaubt, den Untergang des Theaters als Kunststätte prophezeihen zu sollen: «In fünfzig Jahren längstens», schrieb er 1879, «wird die Bühne zu einer groben Belustigung geworden sein und wird nichts mehr gemein haben mit der Literatur, dem Stil, dem Sinn für das Schöne, sie wird ihren Platz einnehmen zwischen der Vorführung gelehrter Hunde und der Ausstellung von sprechenden Puppen. In fünfzig Jahren wird das Buch das Theater getötet haben.» Aber in dem Jahrzehnt, welches seit jenem Ausspruch verflossen ist, hat sich zum Besseren manches gewendet, hat sich mancher Fortschritt, wenn nicht vollzogen, so doch angebahnt. In der Heimat Goncourts hat das Théâtre libre sein Werk gethan, und auch bei uns, in kaum zwei Jahren, hat die Freie Bühne, die vielumstrittene, ihre weittragende Wirkung dennoch geübt. Darum glauben wir so trübseliger Voraussage nicht; vielmehr vertrauen wir mit so sicherer Zuversicht auf das große Genie der Bühne (vielleicht ist es noch im Werden, vielleicht es schon unter uns), das alles Zerstreute und Halbe, alle Anläufe zu einer der Natur gehorsamen Kunst energisch zusammenfaßt, das den Bau der Vorgänger krönt, und das Theater seiner Zeit erobert und beherrscht wie die Shakespeare und Schiller. Auf die Versuche des Sturmes und Dranges folgte einst, alles überbietend und die Mitstrebenden weit hinter sich lassend, der Dichter der «Räuber»; und so mag auch heute, was die Zola und Ibsen, was Anzengruber und die jüngeren Deutschen begonnen haben, in einem kommenden Mann, in dem Meister des Naturalismus auf dem Theater sich vollenden. Denn die Bühne — diejenige Bühne, welche der ernsten Kunst gehört, nicht dem theatralischen Vergnügen — hier oder nirgends hat sie ihre Zukunft: das moderne Theater wird naturlistisch sein — oder es wird gar nicht sein."

Daß andere Schriftsteller von gleicher Richtung minder vertrauensvoll in die Zukunft sehen, wissen unsere Leser auch aus den Bedenken, die Schwarzkopf kürzlich aussprach, und von denen wir Kenntnis gaben.

Bildende Künste.

*** Die Internationale Kunst-Ausstellung in Berlin. IV.** — Von den Ausländern haben in Berlin die Italiener und Spanier den größten Eindruck gemacht, eine Thatsache, die recht klar darauf hinweist, wie langsam der Strom der modernen Kunstentwickelung nach Berlin kommt: den Berlinern waren Dinge neu und überraschend, die den Besuchern anderer Kunststädte seit einem halben Jahrzehnt und länger bekannt sind. Es berührt geradezu wunderlich, wenn man hier wie von etwas Neuentdecktem von der großen Historienmalerei der Spanier sprechen hört, die doch auf einer schon wieder halbvergessenen Münchner Internationalen bereits viel mächtiger vertreten war, als jetzt in Berlin. Sie führte freilich auch diesmal manche ihrer erfolgsicheren Medaillensammler ins Feld. Die spanische Historienmalerei hat außerordentlich viel Monumentales an sich, das sie durch eine Beschränkung auf möglichst wenige Motive in jedem Riesenbild und durch das Durchgeistigen des Ganzen durch eine einzige zusammenfassende Stimmung erreicht. Eine oft blendende Koloristik, die aber ein tüchtiges Naturstudium vor der Gefahr der Schönfärberei bewahrt, treten hinzu, ohne daß, bei der Übermacht jenes ersten Elements, das ganze Werk dadurch zum „Teppich" gemacht würde. Das gilt selbstverständlich nur von den besten dieser Bilder. Bei den minderwertigen sieht man natürlich auch statt der empfundenen südlichen Ausdrucksbewegung eine Theaterpose, dazu sehr oft Effekthascherei um jene Grenze herum, wo ans Grausige das Alberne streift. Aber man sollte doch auch jene besten nicht mit gar so neidischer Verzückung ansehen, wie es in Berlin vielfach geschieht. Bei aller Achtung vor dem Können und Wollen, das sich in ihnen zeigt: unsern Schatz von neuen Empfindungen der Welt bereichern sie selten, und dem eigentlichen wertvollen Kerne nach war unsere Historienmalerei in ihren gelungenen Werken nicht schlechter, als die heutige spanische. Lernen zudem können wir von ihr nichts mehr, denn die Lehre, die sie unserer Historienmalerei geben könnte, wäre jetzt doch wohl überflüssig: daß kein Studium der Antike oder der Renaissance uns etwas helfen kann, wenn wir die Vergangenheit schildern wollen nicht, wie sie die Antike und die Renaissance vielleicht empfunden hätte, sondern so, wie wir selber sie empfinden. Beschränkung auf ein bestimmtes Kunstgebiet der Zeit, dem Raume oder dem Gedanken nach, wird kein Vernünftiger von der Kunst verlangen: daß aber der Künstler von heute das, was er durcharbeiten will, durcharbeite mit den Empfindungen eines Menschen von heute, das freilich dürfen wir von ihm verlangen, weil er nur so wahr sein kann. In dieser Gesinnung begrüßen wir bei den Spaniern zum mindesten mit gleicher Freude wie die guten ihrer Historienbilder manchen Versuch, sich künstlerisch mit der Gegenwart auseinanderzusetzen. In wenig beachteten kleinen Stücken begegnen wir hier oft Leistungen, die höchst bezeichnend sind.

Von den Italienern hat Michetti in Berlin alle Herzen gewonnen, Michetti, von dem man bisher hier noch so gut wie gar nichts wußte, obgleich er seit zehn Jahren von den Süditalienern als ihr größter lebender Maler gefeiert wird. Der staunenswürdige Lebensreichtum dieses Künstlergeistes, dem ein unversiegbarer Quell von Beobachtungen erlaubt, jeden Einfall in prächtige Gestalten umzuzaubern, und seine gute Laune, auf deren Schöpfungen es keine toten Punkte giebt, sie vor allem lassen das gerechtfertigt erscheinen. Daß Michetti wenigstens in seinen gewinnendsten Bildern durchaus nur die heitere Seite des Daseins sieht und was ihm in seine

Digitized by Google

Fröhlichkeit nicht paßt einfach von der Leinwand wegläßt, das nimmt seinen Werken nun freilich die auch den Zurückhaltenden überzeugende Kraft: du siehst durch unsere Rahmen auf ein Stückchen Wirklichkeit. Eben dadurch unterscheidet sich Michetti noch von dem Humoristen großen Stils, der das Leid nicht wegeskamotirt, sondern seine tiefen Töne mit in seine Melodien verwebt. Eine ganz prächtige Erscheinung bleibt er deshalb doch — wir haben in Deutschland jetzt keinen Volksschilderer, der ihm verglichen werden könnte. Mir freilich war, ich gestehe es, dennoch nicht er der interessanteste von allen „Berliner Italienern", sondern der Mailänder Segantini, Michettis Widerpart. Ich würde diesen tief bewundern, auf wenn er nicht jenes „Nirvana" gemalt hätte, von dem ich schon sprach. Aus diesem Verzicht auf alle schmeichlerische Gefälligkeit, der nichts gemein hat mit dem Verblüffenwollen durch Häßlichkeitseffekte, aus diesem tiefernsten Bemühen, in die Seele der Hochalpenwelt „wie in den Busen eines Freunds zu schauen", sind höchst eigenartige Werke von einer mich überwältigenden Wahrheitskraft hervorgegangen. Merkwürdig, daß Segantinis Engadinlandschaften, die dem ersten Blick den Eindruck absonderlicher Häßlichkeit erzeugten, sich schließlich wie nur ganz wenige andere Bilder der Ausstellung gerade als harmonisch und schön festsetzten!

Segantinis Kunst ist durchaus germanisch, und so möge sie uns zu einigen Blicken auf die Vertretung der germanischen Länder in Berlin hinüberleiten. Das stolze England zeigt sich, wie Deutschland, ohne recht einheitliche Stilbestrebungen, die wenigstens den Meisten gemeinsam wären. Viele seiner Maler sind ausgespochener Weise noch immer Eklektiker mit ein wenig Antike, ein wenig Japonismus, ein wenig Prärafaelitentum, was alles mit Geschmack zu einem nicht üblen Augengericht zusammengethan ist, auf das dann noch etwas süße Zartheit und mitunter auch süßliche Empfindsamkeit als Zucker gestreut wird. Wie sehr von diesen Modewerken oft die Bildnisse abstechen, das ist kaum zu glauben, wenn man's nicht sieht. Ganz vollendete Charakterstudien sind die Porträts dieser Männer und Frauen, deren Selbstgefühl viel zu groß ist, als daß es nach unserer dienerhaften Gewohnheit Schmeichelei duldete oder gar verlangte: von der Poselosigkeit dieser Werke könnten wir vieles, vieles lernen. Man schämt sich ihnen gegenüber unserer eigenen Bildnisse, insbesondere der kläglichen Ware der meisten Porträt-Hoffabrikanten aus dem „Ehrensaal", deren Bilder man in England zurückweisen würde, weil sie, ob der Plumpheit dessen, was den Malern als Schmeichelei erschien, als Beleidigungen empfunden würden.

Von Skandinaviern, deren ja übrigens im „Kunstwart" auch schon oft gedacht worden, sind nur die Dänen einigermaßen reichlich vertreten. Soweit sie nicht ganz auf französischen Straßen, sondern mit dem Sinn in der Heimat leben, sind sie mit starker Empfänglichkeit für die Beobachtung der Einzelheiten ausgestattete gute Charakteristiker — Schilderungen z. B. von Leuten, die freundschaftlich beinander sitzen, finden wir auf mehreren Bildern, die vorzüglich sind. Daneben scheint es fast, als hätten die Dänen eine besondere Vorliebe für das Zwielicht und für zarte, ungewisse Lichtwirkungen überhaupt — wir begegnen solchen oft in ihrer Abteilung, und sie alle sind meisterhaft ausgeführt. Eine große Rolle spielt denn auch in Dänemark das Interieur, das ganz anders behandelt wird, als z. B. von den modernen Niederländern.

In Belgien, dessen Malerei wie seine Bevölkernng die Mischung französischer und germanischer Elemente aufs deutlichste zeigt, pulst stärker, als in allen andern germanischen oder halbgermanischen Ländern jene Kunst, die man im größeren Publikum schlechtweg die „moderne" zu nennen pflegt, obgleich sie keineswegs die einzige ist, die diesen Namen verdiente. Ich meine die Armelentmalerei in Freilichttechnik. Sie hat bei den Belgiern am entschiedensten den Charakter revolutionärer Tendenzmalerei angenommen. Das vielbesprochene Bild von Frédérik, das manche unserer Leser wohl aus München her kennen und das in Gestalt eines Triptychons einen Tag aus dem Leben von Kreidehändlern behandelt, ist wohl das schlagendste Beispiel dafür, das jetzt in Berlin ist — übrigens ein Bild von unheimlicher Eindringlichkeit der Elendsschilderung, das in fast jeder Beziehung bedeutend ist. Andere, Meunier z. B., werden von der Tendenz fast bis zum Malen von Karikaturen geführt. Aber neben diesen „modernsten" von Frankreich aus angeregten Bestrebungen wirken auf die belgischen Maler ihre großen toten Vorgänger ein aus allen Zeiten her. An den vielfältigsten Bestrebungen sieht man es, wie eifrig sie studirt und, was das beste ist, wie innerlich sie aufgenommen werden. Denn, wenn wir von de Vriendts und weniger anderer Archaisirungsneigungen absehen, so dürfen wir den Menschen-, wie den Tier- und Landschaftsmalern Belgiens es freudig zugeben: sie haben ihre alten Herren aufs beste verstanden, denn sie ließen sich von ihnen zur Natur führen. Das gilt geradeso von den Holländern. Wir sind an deren gute Leistungen jetzt schon gewöhnt, an den Hausbestand ehrlicher, arbeitsamer Tüchtigkeit in ihrer Kunst, und so nehmen wir sie als etwas Selbstverständliches hin. An Stelle der in ihrer Art so wichtigen Tendenzmalerei Belgiens hier eine tendenzlose fast lyrische Mitleidskunst, deren Hauptvertreter Israels ist. Vollendete Landschaftsmalerei hier wie dort. Und überall in Holland alles rein heimatlich in der Kunst: die Malweise, bei der auch das etwa in Paris Geborene schnell nationalisirt wird, wie die Stoffwahl.

* **Die dritte Münchener Jahresausstellung IV.** Man hat in Berlin Jubelhymnen angestimmt zum Preise der italienischen und spanischen Malerei und dabei die Bedeutung der jungen aufstrebenden germanischen Kunst recht sehr unterschätzt. Wer sich davon überzeugen will, wie die letztere überlegen ist, nicht nur an tieferem Gehalt, sondern auch an starkem Vermögen, den neuen Inhalt in die entsprechende Form zu gießen, so daß die alte Forderung nach Einheit von Form und Inhalt in wahrhaft künstlerischer Weise erfüllt wird, der besuche die Münchener Jahresausstellung. Ihm wird diese Erkenntnis hier so nahegelegt, daß er sich ihr nicht wird entziehen können, er müßte denn ein parteiwütiger Doktrinär sein. Ein Zufall hat in München die eigenartigsten germanischen Kunstschöpfungen unmittelbar neben die Ausstellungen der Italiener und Spanier gestellt. Die italienische Sammlung, die eine Auslese des Besten darstellt, was auf der großen Mailänder Ausstellung in der Brera vereinigt war, ist zuletzt eingetroffen und mußte in neu hergerichteten Sälen im westlichen Flügel der Ausstellung untergebracht werden. Diesen zunächst liegen die Säle der norwegischen Abteilung und der Sammlungen von Thoma und Trübner, während die spanische Abteilung zwischen die dänische und englische und die Sammelausstellung von Hans von Marées eingekeilt ist. Ich sage eingekeilt, weil man die Empfindung hat, daß diese auf Stöckelschuhen einherstolzirende und mit buntem Flitter drapirte Salonkunst von den lebenskräftigen Nachbarn erdrückt wird. Ich will nicht behaupten, daß in den Arbeiten der Spanier und Italiener, die mit den besten Namen vertreten sind, nicht Zeugnisse von Talent, Fleiß, Können und Geist uns entgegentreten, aber der Geist ist, wenn er sich überhaupt zeigt, esprit und der esprit ist esprit de surface. So bei den spanischen Nachahmern Fortunys.

Digitized by Google

Bei vielen der beliebtesten Italiener fehlt auch dieser verdünnte Geist, und man muß annehmen, daß er gleichermaßen denen fehle, die in Malern wie Dinea, Andreotti, Chierici, Brancaccio die Träger einer nationalen italienischen Kunst erblicken. Ich sehe — auch bei dem in der letzten Zeit so vielfach gepriesenen Brancaccio — allenfalls einen nationalen Geschäftsgeist, aber keine nationale künstlerische Kraft. Künstlerische Kraft und ernstes Streben zeigt sich dagegen in hohem Maße bei Gola, Filippini, Segantini, überhaupt bei den hier vorzüglich vertretenen Mailändern.

Die Franzosen, die man nicht zu den romanischen Nationen rechnen sollte, weil bei ihnen durchaus das gallische Element vorherrscht, sind mit ihrer cupiditas rerum novarum die beständigen Anreger. Es sind hier in einer kleinen rückschauenden Ausstellung alle diejenigen vorgeführt, die in den letzten Jahrzehnten mehr oder weniger bedeutend die europäische Kunst beeinflußt haben. Neben ihnen die Neuesten, Viele aus dem diesjährigen Marsfeldsalon, hervorragend Besnard, Boldini und der Skandinavier Anders Zorn, der inmitten dieser Franzosen in seiner gesunden Frische mich an den Ausspruch erinnert, daß man als Argonaut neuer Ideale zu allererst Eines nötig habe: die große Gesundheit, eine solche, welche man nicht nur hat, sondern auch beständig erwirbt und erwerben muß, weil man sie immer wieder preis giebt, preis geben muß.

Auch in der außergewöhnlich wertvollen Sammlung von Werken der Plastik stehen neben dem deutschen Adolf Hildebrand, der mit einer Sonderausstellung von zwanzig Werken vertreten ist, und einzelnen Franzosen, die Nordgermanen, besonders Belgier und Skandinavier an der Spitze.

Herman Eichfeld.

Nachschrift. Nach Eröffnung der Ausstellung sind zu den schon erwähnten Sammelausstellungen noch hinzugekommen, solche von F. A. von Kaulbach und von Lenbach. Unter den Werken des letzteren fesselt besonders ein geistsprühender „Döllinger".

Auf Seite 328 (Kw. IV, 21) soll in der ersten Spalte Zeile 2 von unten statt „Albthal" stehen: „Taunuslandschaft" und in der zweiten Spalte Zeile 10 von unten soll es statt „denen an Lichtfülle" heißen: „dem an Lichtfülle".

* Zum **Schwindel mit alten Bildern** teilt der „Dr. A." das folgende Histörchen mit, als typisch für viele ähnliche. „Wurde da vor kurzem von einem «altrenommirten» Hause in X. die Versteigerung einer alten berühmten Sammlung angekündigt. Der Auktionskatalog erschien und war in schönster Ordnung. Ebenso verlief der erste Versteigerungstag ohne jeden Zwischenfall. Am zweiten Tage war im Saale ein Bildnis, angeblich von Franz Hals, ausgestellt, das nicht zur Sammlung gehörte und nicht im Kataloge verzeichnet war: ein kostbares Stück mit der vollständigen Unterschrift des berühmten Harlemer Meisters, was bekanntlich äußerst selten ist. Die Urteile der anwesenden hervorragenden Kenner lauteten freilich übereinstimmend sehr bös: Schwindel! Gemeine Fälschung! Keine Spur von Franz Hals! Pariser Fabrikat von gestern! usw. Das hinderte aber nicht, daß das Bild bei der Versteigerung als Nr. 51b eingeschoben und bis zu 16000 Mark in die Höhe getrieben und zugeschlagen wurde. Von den anwesenden Vertretern der öffentlichen Sammlungen zu Amsterdam, Berlin, Köln, Paris, Schwerin usw. hatte freilich keiner auch nur einen Pfifferling geboten; Ersteher war Herr — sagen wir — Kriegsrat Y. in Z. Armer betrogener Kriegsrat! wird mancher Leser denken. Die Sache liegt aber anders. Der Herr — Kriegsrat denkt nicht daran, Bilder für seinen Privatbesitz zu kaufen. Er hat den berühmten Franz Hals vielleicht nicht einmal gesehen und bekommt ihn überhaupt nicht in die Hände. Herr — Kriegsrat Y. ist überhaupt dem Kenner als ein geriebener Bilderagent vorgestellt, während ihn der harmlose Nichtkenner für einen reichen Sammler halten mag. Der Franz Hals wandert denn auch nicht nach Z., sondern ganz einfach in das Magazin des Herrn X. zurück; und wenn dieser unvorsichtig ist, so sieht ihn da auch wohl einmal ein Besucher der betreffenden Auktion wieder, der dann höchlichst verwundert sein wird, wenn er eben den Rummel nicht kennt. Zu welchem Zwecke dient denn nun aber diese ganze Spiegelfechterei? Die Versteigerung hat nur den Wert einer Taufe! Zwei, drei Jahre ruht der neugebackene Franz Hals. Inzwischen ist in den bekannten Kunstzeitschriften «Der Sammler», «Kunstchronik» usw. ganz wahrheitsgemäßig berichtet worden: Männliches bezeichnetes Bildnis von Franz Hals (oder vielleicht gar: angeblich von Franz Hals) ging weg für 16000 Mark. Da wird eine neue Versteigerung vielleicht wieder in X., vielleicht auch in Paris oder sonstwo angekündigt. Im Auktionskatalog steht wieder ein männliches Bildnis von Franz Hals verzeichnet; diesmal aber mit dem gewichtigen Zusatze: ging 1890 bei der Versteigerung von der Knoll in X. für 16000 Mark weg. Auf diesen Köder beißt nun eher ein Kunstsammler an, der nicht tief in die Geheimnisse des Kunsthandelschwindels eingeweiht ist. Das Bild hat ja nun schon eine Geschichte, es steht ihm ein urkundlicher Beweis für seine Echtheit in jenem Versteigerungsberichte zur Seite. Vielleicht wird der ganze Schwindel auch zweimal mit steigender Kaufsumme in Szene gesetzt, ehe das Bild in die rechten Hände eines — gründlich betrogenen Kunstsammlers gerät, der dann natürlich auf die Echtheit seiner Pariser Croute Stein und Bein schwört. Solche Dinge geschehen bei den Versteigerungen berühmter Sammlungen; ein bekannter Kunsthistoriker, der kein Blatt vor den Mund zu nehmen pflegt, bezeichnete das Verfahren in einem Falle, dem er beiwohnte, schlechtweg als modernen Straßenraub. Die Lehre, die der unerfahrene Kunstfreund von dem Erzählten entnehmen mag, ist, daß er sich vor eingeschobenen Nummern bei Versteigerungen besonders in acht zu nehmen hat, und daß er auch den Verweisen auf frühere Versteigerungen mit Mißtrauen begegnen soll. In jedem Falle empfiehlt es sich, zu untersuchen, ob nicht etwa jene erste Versteigerung nur eine Taufe für spätere Gimpel gewesen ist. Leider ist es recht schwer, dem ganzen Schwindel, der in voller Öffentlichkeit vor sich geht, strafrechtlich zu Leibe zu gehen."

Aus der Bücherei.

Soziale Schriften. In soeben in deutscher Uebersetzung (bei S. Fischer in Berlin) erschienenen „sozialen Betrachtungen" behandelt Graf Leo Tolstoj mit bitterböser Satire und unter allen Anzeichen tiefster Erregung das Thema „Geld!" Zolas neuester Roman, der fast den gleichen Titel führt, ist erst kürzlich in diesen Blättern angezeigt worden. Es kann kein deutlicheres Zeugnis geben für den Unterschied zwischen dem, was die heutige Kunst erstrebt, die der notwendige Ausdruck der geschichtlich gewordenen Verhältnisse von heute ist, und dem, was die Kunst von ehedem erstrebte, als diese Beschäftigung zweier der bedeutendsten Schriftsteller mit dem Problem des „Geldes". Das riesenhafte Anwachsen der Macht des Kapitalismus, die gewaltige Reaktion gegen sie durch die soziale Gährung allerwärts — das sind die beiden Gewitterwolken, die von verschiedenen Himmelsgegenden her so düster emporwachsen, daß sie die blaue Aetherwelt

Digitized by Google

heiterer Poesie von ehedem zu verdecken drohen. Wir mögen das bedauern, so viel wir wollen, wir müssen uns in der Welt einrichten, wie sie ist, wir dürfen wohl zur Erholung in eine freundliche Traumwelt phantastischer Märchenpoesie uns flüchten, nicht aber eine pseudo-realistische Dichtung erlogener besserer Zustände hinnehmen als eine Dichtung der Wirklichkeit. Ja, wir müssen uns in der Welt einrichten — aber unser Trost wird nicht lange ausbleiben, haben wir das erst ernstlich gethan: er wird sich uns bieten durch die Erkenntnis von wahrhaft Bedeutendem und Großem, das die Welt jetzt an allen Enden zeitigt und für das wir unsere Augen nur schulen mußten. Deshalb darf auch der Kunstfreund von heute an Schriften nicht vorübergehen, die zur Erkenntnis der Gegenwart Führerdienste leisten.

Ein solches Buch sind die „Sozialen Briefe aus Berlin, 1888 bis 1891" (Berlin, Pfeilstücker), die Otto v. Leixner herausgegeben hat, ein Schriftsteller, dem wir schon längst eine eigene kleine Studie im „Kunstwart" zu widmen wünschen. Das Buch, das eine Sammlung an und für sich zusammenhängender Beiträge der „Kölnischen Zeitung" darstellt, ist „mit besonderer Berücksichtigung der sozialdemokratischen Strömungen" geschrieben, an die der Verfasser als unbedingter Gegner aber mit dem ehrlichen Bemühen nach Gerechtigkeit herantritt. Wir müssen gestehen, daß wir den Hauptwert seiner Schrift trotzdem in jenen Abhandlungen finden, die das Leben der höheren Gesellschaftskreise der Reichshauptstadt behandeln, denn die Rücksichtslosigkeit, mit der hier Schwäche, Phrasenhaftigkeit und Fäulnis als das, was sie sind, bezeichnet werden, ohne daß billiges Schelten den Eindruck von Sachlichkeit beeinträchtigte, muß auf den ernsteren Leser überzeugend wirken. Aber auch die Studien aus der sozialdemokratischen Welt sind sehr wertvoll für den, dem eigene Beobachtungen hier fehlen. Was nun die Mittel zur Besserung anbelangt, so müssen wir uns hier zu einer grundsätzlichen Überzeugungsverschiedenheit von Leixner bekennen. „Die besitzenden und gebildeten Stände müssen an sich selber die Gesittungsarbeit vollziehen" — Leixner verweist uns in der Hauptsache auf den Weg der Freiwilligkeit; eine besser gewordene Menschheit soll in christlicher Liebe helfen und versöhnen. Ja, wenn sie sich nur soweit bessern kann, ehe die heutige Gesellschaftsordnung zu Grunde geht! Wir sind doch Alle der Ueberzeugung, daß der Staat das Richtige that, als er sich nicht auf den guten Willen der Besitzenden verließ, sondern zu den ersten Abgaben an die Minderbemittelten gesetzgebend zwang, und betrachten diesen Weg zwar nicht als den einzigen, wohl aber als denjenigen, der am schnellsten vorwärts führt. Daß der Sozialismus an Stelle der Wirkung des guten Willens die einfache Folge stattlicher Einrichtungen und an Stelle des Wohlthatenempfangs schlichtweg den Genuß eines Rechtes setzen will, darin werden Manche wohl gerade eine ethische Stärke sehen, die ihm eignet.

Paul Göhres Aufsehen erregendes Buch „Drei Monate Fabrikarbeiter" (Leipzig, Grunow) wagt den kühnen Satz: „Es muß der Grundsatz durch uns zur Thatsache gemacht werden, daß auch ein Sozialdemokrat Christ und ein Christ Sozialdemokrat sein kann." In diesen Worten faßt sich für uns die wichtigste Bedeutung der Schrift zusammen. Wir möchten die Gesinnung, die aus ihm spricht, nicht nur auf das Gebiet des Christentums anwenden, denn auch das Ergebnis all unserer eigenen Beobachtungen ist kurzweg das: vor allem muß die gesellschaftliche Ächtung der Sozialdemokratie aufhören. So lange man in gröbster Unkenntnis des Sachverhalts in der Meinung bleibt, nur ein irgendwie unmoralischer Mensch könne Sozialdemokrat sein, so lange man auch den vielen und vielleicht irrenden Idealisten dieser Richtung durch den Ausschluß aus dem geselligen Verkehr einen Makel anheften will, so lange beraubt man sich selber der Möglichkeit, Einfluß auf die Angehörigen dieser Partei zu gewinnen, die ihrem Wesen nach ursprünglich durchaus nur eine wirtschaftliche Partei war und nie und nimmer auf allen Gebieten zur schroffen Gegnerschaft gegen unsere Kultur gekommen wäre, wäre sie nicht in der Gesellschaft behandelt worden, als hätten ihre Angehörigen den Aussatz. Im Einzelnen irrt Göhre da und dort — die Ansicht z. B., daß durch die Sozialdemokratie die Gleichgiltigkeit, ja der Haß gegen die Kirche erst geschaffen worden sei, trifft gerade für die Chemnitzer Verhältnisse nicht zu; der Schreiber dieser Zeilen kann ihm aus bester Information versichern, daß lange vor dem Auftreten der ersten sozialdemokratischen Agitatoren in der Chemnitzer Arbeiterbevölkerung das Verspotten der „Pfaffen" gerade so beliebt war, wie jetzt. Aber bei solchen Irrtümmern handelt sich's doch um Nebenfragen. Göhre hat mehr noch als durch sein Handeln durch die Offenheit, mit der er über seine Erfahrungen Rechenschaft ablegte, unzweifelhaft der Sache einen großen Dienst gethan, der er dienen wollte. ♂

Zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der „Modenwelt" hat Franz Lipperheide in Berlin, der Verleger dieses Blattes, eine Festschrift herausgegeben, auf die wir unsere Leser hinweisen möchten, obgleich sie nun schon beinahe ein Jahr alt ist. Denn der Band enthält einen Abschnitt: „Hundertfünfzehn Jahre Kostümgeschichte in Modenbildern", der das Versprechen der Überschrift trefflich einlöst und somit auch den Künstlern ein recht wertvolles Lehr- und Nachschlagebuch giebt, das sie an dieser Stelle kaum vermuten werden. Es ist auch manches sonst in dieser Festschrift sehr lehrreich. Hätten wir doch in Deutschland mehr Verleger, die wie Lipperheide jede Gelegenheit benutzen, um irgendwo anregend und fördernd einzugreifen, sei es auf rein künstlerischem Gebiete, wie Lipperheide das durch seine Bestrebungen um Hebung der Holzschneidekunst that, sei es auf kunstgewerblichem, wo er im Vereine mit seiner Gattin Vorzügliches leistete, sei es, wie diesmal, auf dem Gebiet der Kostümgeschichte.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Allgemeineres. (Wahrheit u. Irrtum im Naturalismus) Ehrenfels, Fr. B. 30. — (Kunst u. Leben) Lauenstein, Fr. B. 31. — (Realismus in Poesie u. Musik) Nodnagel, Mod. Bl. 20. — (Offenes Schreiben an Henrik Ibsen) Stammer, Heimg. 11.

Dichtung. (Peter Probst) L. Lier, Allg. Z., B. 161. — (S. Dach) Müsiol, N. Z. f. M. 33 ff. — (Halm) Rollett, N. p. Bl. 14. — (Redwitz) Köln. Z. 591. — (Lorm) † Salomon, Ill. Z. 2510; Ganz, Frk. Z. 220. — (Mahlmann) Honoré, Lpz. Korr.-Bl. 17. — (Carmen Sylva) W. A. Kastner, Lit. Merk. 32. — (Roderich) Spanier, Gwart 29. — (Candler) † K., Böhm. Dtsche Poesie u. Kunst 8/9. — (Mameli) Grunwald, Frk. Z. 223. — (Ostrowski) Sokal, Allg. Z., B. 164. — (Loti) Covote, Mag. 31. — (Vom natural. Menschenverstand) Grottewitz, Mag. 33.

Theater. (D. Korruption am Theater) Grenzb. 30. — (Theaterproben) Misch, Dtsch. Tbl. 921. — (Franz. Theater während der Schreckenszeit) Seidl, Allg. Z., B. 162. — (D. fr. Bauernbühne v. Oberndorf) Bierbaum, Dr. Z. 191. — (Wandeldekorationen) Bie, T. Rsch. 187.

Musik. (100 Jahre Mozart) Kilcher, Kyffh., Augusth. — (Schuberts mehrst. Vokalmusik) † Vogel, Shalle 33/34. — (Sitt) † Leisner, ebd. 31/52. (K. A. Haupt) Volbach, Allg. M.-Z. 30/31; Dieckmann, N. M.-Z. 15. —

Verkehr.

M. M. in K. Wie Sie auf den Gedanken kommen, bei der Auseinandersetzung des Herausgebers mit Ilg in Wien über „Volkskunst" handle es sich um die Begriffe „Aristokratie" oder „Demokratie" in der Kunst, wissen wir nicht. Thatsächlich handelte sichs um die Bedeutung des Geldes für die Kunst, welche Bedeutung höchstens mit „Plutokratie" etwas zu thun hat, aber ganz und gar nichts mit „Aristokratie" oder „Demokratie". In der Kunstbetrachtung stellen sich all diese Schlagworte zumeist ein, wo die Begriffe fehlen: kein klarer Kopf wird sie brauchen, ohne dazu gezwungen zu sein, keiner glauben, daß ihre Anwendung wirkliche Erkenntnisse ausdrückte. — Die Unterredung über „Volkskunst" ist wohl noch nicht erledigt. Übrigens ist es Dr. Albert Ilg gar nicht eingefallen, den „Kunstwart" oder seinen Herausgeber anzugreifen, unsere Besprechung seines Angriffs auf die Hamburger „Beiträge" war also keine „Selbstverteidigung".

Inhalt: Bayreuth. Rundschau. Allgemeineres. Künstler und Gelehrte. Das Verhältnis des künstlerischen Naturalismus zur Naturwissenschaft. Theater. Eine Selbstverteidigung der Freien Bühne. Bildende Künste. Die internationale Kunst-Ausstellung in Berlin, IV. Münchener Jahresausstellung, IV. Zum Schwindel mit alten Bildern. Aus der Bücherei. Zeitungsschau. Verkehr.

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart“ durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Porto-berechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeaurot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpressung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Gemälde-Salon

von

Theodor Lichtenberg,

Breslau, Provinzial-Museum. Dresden, 20 Ferdinandstraße.

Galerie hervorragender moderner Meister.

— Eintrittspreis 50 Pf. —

Jahresabonnements f. 1 Pers. 5 Mark, weitere Karten für Personen derselben Familie 4 Mark.

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Grosse

Antiquitäten-Ausstellung

im Kunstauktionshaus, Rindermarkt 2, München.

täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr

(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr) geöffnet. Eintritt frei.

Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.

Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.

F. Lutzmann, Dessau.

Durch jede Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu beziehen:

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. M. 3.—.

— Unzeitgemäße Betrachtungen. I. David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. III. Schopenhauer als Erzieher. IV. Rich. Wagner in Bayreuth. à M. 2.40.

— Menschliches, Allzumenschliches. Zwei Bände à M. 7.50.

— Also sprach Zarathustra. M. 7.—.

— Morgenröte. M. 7.50.

— Die fröhliche Wissenschaft. M. 7.50.

Für Interessenten gratis:

Hansson, Ola, Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System.

Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig.

Spezialität: Estey-ORGELN

und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.

Alfred Merhaut, Leipzig.

ROM Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.

Ernesto Tollert, Roma.

Jede Dame ist im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6. M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M. 25 u. M. 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,

Königl. Hoflieferant.

Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

A. EHRHARDT ANSTALT XYLOGRAPH HALLE A/S

Anfertigung von Holzschnitten Cliches. Proben gratis. Berechnung billigst.

Für ein

Lyrisches Jahrbuch,

welches einen Auszug aus der poetischen Produktion des Jahres 1891 bieten soll, sucht Original-Beiträge:

Dr. **J. Schultz** (C. G. Bruno), **Berlin N.O.,** Keibelstrasse 11, I

(Mitarbeiter: F. Montanus, F. Servaes.)

Buxtehude.

Malerschule, Preisgekrönt a. d. nordwestdeutschen Gew.- u. Ind.-Ausst. in Bremen. Aufnahme 2. Nov. Vorkursus 5. Oct. Progr. durch Dir. Eiserwag.

Alb. Glock & Cie.

Karlsruhe i. B. gegr. 1861.

Specialität in photograph. Apparaten für Künstler, Gelehrte, Techniker u. Amateure.

Reichste Auswahl in Moment-Apparaten.

Die **Fahrrad-Fabrik „Normal“** ist die beste u. billigste

Bezugsquelle für Fahrräder

aller Art. Wer ein Fahrrad kaufen will, der versäume nicht, sich meine **Preisliste** senden zu lassen. Wo ich nicht vertreten bin, versende ich direkt.

Adolf Siksay,

Dresden-Striesen.

Aetherische Harz-Oel-Farben

H. SCHMINCKE & Co.

Die Mussinifarben

übertreffen jede andere Oelfarbe an Klarheit und Leuchtkraft.

DÜSSELDORF

Broschüren über das Wesen der Mussinifarben versenden gratis!

Lesenswert und empfehlenswert ist das neue Buch:

Betrachtungen über Baukunst.

Zum Verständnis moderner Architektur-Fragen.

Von **Hans Schliepmann.**

110 S. i. gr. 8, gute Ausstattung, Preis geh. 2 M., gebd. 2 M. 50 Pf.

Vergl. Besprechung im 17. Hefte des „Kunstwarts“.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, sowie durch die Verlagshandlung **A. Seydel** in **Berlin W.,** Mohrenstraße 9.

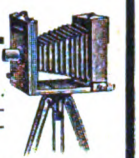
Prospekt wird kostenfrei versandt.

Digitized by Google

Gebrüder
Weschke
Dresden-A.
Cirkusstrasse 24.
Kunstgegenstände:
Zimmerschmuck
und Lehrmittel
in Elfenbeinmasse u. Gyps.
Preisverzeichnis gratis.
Illustr. Katalog 2 M.
(auch Briefmarken).

Ferd. Hillmann Söhne,
Inh. Ed. Gelpke,
Dresden, Prager Straße 38,
empfehlen
Rahmen
in jeder Stilart u. Ausführung. **Alte Bilder** werden gewissenhaft renovirt u. staubfrei wieder gerahmt. Fabrikation von Spiegeln u. feinen Holzwaren für **Zimmerdekorationen.**
Neu-Vergoldungen in solidester Ausführung.

PHOTO-



graphische Apparate u. sämtl. Zubehör liefert u. Gewährleistung für gutes u. leistungsfähiges Fabrikat
Ludw. Schaller, Stuttgart,
No. 14 Marienstrasse No. 14.
Hauptpreisl. m. ü. 100 Abbildungen und **Anleitung z. Photographiren** steht g. Einsendg. v. 60 Pf. zu Diensten.

Werke für den Zeichenunterricht.

J. Häuselmanns **Moderne Zeichenschule.** Method. geord. Vorlagenwerk für Volksschulen, Mittelschulen u. kunstgewerbl. Lehranstalten. 6 Hefte, je 20 Tafeln in f. Farbendruck, in eleg. Mappe. Heft I à M. 4, Heft II-VI à M. 6.

J. Häuselmanns **Schülervorlagen.** 4 Serien zu je 20 Vorlagen, entsprechend den Blättern der Hefte III-VI d. Mod. Zeichenschule. Serie 85 Pf.

J. Häuselmanns **Agenda f. Zeichenlehrer.** 1. Abt.: Die geometr. Formbildung. 2. Abt.: Die vegetabil. Formbildung. 3. Abt.: Die ornament. Formbildung, im Sinne d. Einbeziehung d. Farbe. Je M. 1.50. 3. Abt. unter der Presse.

Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk von 36 Tafeln in gr. 8°. Für Sekundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien u. Gymnasien. Von J. Häuselmann. 2. verm. u. verb. Auflage. M. 6.

Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- u. Gewerbeschulen. Nach d. neuesten Ergebnissen der Wissenschaft von J. Häuselmann. Mit 8 Farbendruckb. u. 3 Holzschnitten. M. 4.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schüler höherer Anstalten. Mit ca. 300 Illustr. Von J. Häuselmann. M. 4.50, eleg. geb. M. 6. 2. Auflage in Vorbereitung.

Ornament. Herausgegeben von J. Häuselmann. Mit 12 farbigen Beilagen. I. Bd. 3 M., II. Bd. 4 M.

Das Zeichentaschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. Von J. Häuselmann. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. M. 4.

Taschenbuch f. das farbige Ornament. 51 Bl. mit 80 Mot. in bis auf 18 Nuancen kombinirtem Farbendruck, nebst 17 S. erläut. Texte u. Anleitung z. Koloriren. Z. Schul- u. Privatgebrauch, künstlerischen u. kunstgewerbl. Arbeiten. Von J. Häuselmann & R. Ringger. Eleg. kart. M. 7.

Das farbige Ornament. Stilisirte Blatt- u. Blütenformen mit Beispielen über deren Verwendung für den Schulunterricht. 24 Bl., monochr. und polychr. Mit kurzer Farbenlehre. Von Prof. U. Schoop. 4° in Mappe. 3. Auflage. M. 8.

Galerie der dekorat. Kunst. Ausgewählte Sammlungen origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler etc. Ges. u. gez. von B. Thürlemann, Architekt. I. Bd. 1. Abt. M. 8. II. Bd. 2. Abt. M. 8.

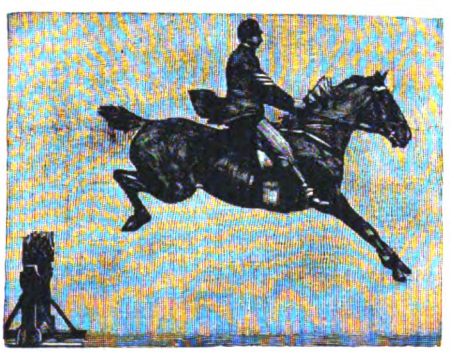
Das Stilisieren der Pflanzen. M 134 Abbild. Von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. M. 3.80.

Das Malen mit Wasserfarben. Eine leichtfassliche und gründliche Anleitung mit besonderer Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen für den Schul- u. Selbstunterricht. Von Hermann Sager. M. 2.

Verlag von ORELL FÜSSLI & Co. in ZÜRICH.

REINE
CUBA-CIGARREN
betreffend.
Marke: Ultra mar 1888
Panetelas,
die aus **Westindien (Matanzas) aus 1888er Ernte** stammen, werden in Original-Kästchen mit **45 Stück Inhalt** zum Preise von **2 M. 97 Pf.** (1000 = 66 M.) franko gegen franko **abgegeben.** Partien verzollt franko und frei Verpackungskosten mit 66 M. pro 1000 Stück, unverzollt ab Hamburg 1000 Stück mit 14 Dollars berechnet nach Massgabe des jeweiligen Berliner Kurses. –
Den Verschleiss vermittelt Bergdirektor A. Ziegenspeck, **Altenburg i. S.**

Jedermann kann ohne Vorkenntnis mit
„Anschütz' Phot. Moment-Apparat"
(pat. i. all. Ländern).
Aufnahmen wie nebenstehende machen.
Preisverzeichnis, Anleitung und Probebild kostenfrei.



Verkauf für
Berlin bei
O. Anschütz,
Berlin W.
Charlottenstr. 59, I.
Daselbst:
Verkauf sämmtl. Fabrikate von
C. P. Goerz.
Unterricht im Photographieren und Ausstell. des neuen elektrischen **Schnellsehers.**

Allein-Fabrikation und -Vertrieb von „Anschütz' Moment-Apparat" für alle Länder:
Optische Anstalt C. P. Goerz, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 7a.
Ferner: alle Arten photogr. App. f. Liebh., m. Objektiven eigener Fabrik v. M. 30—500.
Zu beziehen durch alle gute Handlungen phot. Artikel des In- u. Auslandes.

Emil Wünsche
Fabrik photogr. Apparate
DRESDEN, Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

Urteile über die Mussinifarben

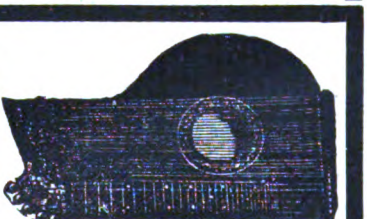
Direktor F. A. von Kaulbach: Die Mussinifarben scheinen den bis jetzt gebräuchlichen Oelfarben gegenüber bedeutende Vorteile zu haben.

Professor Franz von Lenbach: Habe bis jetzt nur Vorteile vor den gewöhnlichen Oelfarben gefunden.

Professor G. Bleibtreu: Sie haben eher mehr denn weniger gehalten als versprochen wurde.

Professor Crola: Ihre Leuchtkraft und Klarheit sind ungewöhnlich.

H. Schminke & Cie., Düsseldorf,
Fabrik von Künstleröl- und Aquarellfarben und Malutensilien.
Broschüre gratis!



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Digitized by Google

Das Kunstgewerbe

Illustrirte Halbmonatsschau.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius.

Ihre Mitarbeit haben bisher bethätigt oder zugesagt u. A.: Dr. H. E. von Berlepsch, München; Georg Böttticher, Leipzig; Hofrat Dr. Jakob von Falke, Direktor des k. k. Museums für Kunst und Industrie, Wien; Aemil Fendler, k. Direktorialassistent am Kunstgewerbemuseum, Berlin; Fedor Flinzer, Inspektor des städtischen Zeichenunterrichts, Leipzig; Hofrat Professor E. Graff, Direktor der k. Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums, Dresden; Dr. Cornelius Gurlitt, Architekt, Charlottenburg; Dr. Georg Hirth, München; Professor Richard Hofmann, Direktor der kunstgewerblichen Fachzeichenschule, Plauen i. V.; Professor Dr. J. Janitsch, Direktor des Schlesischen Museums, Breslau; Professor Karl Krumbholz, Groß-Schönau; Professor M. Meurer, Berlin; Dr. Ludwig Pietsch, Berlin; Geheimrat Prof. Dr. Franz Reuleaux, Berlin; Oberregierungsrat Dr. W. von Seidlitz, Dresden; Regierungsbaumeister Hans Schliepmann, Berlin; Dr. Paul Schumann, Dresden; Dr. Georg Voß, Berlin.

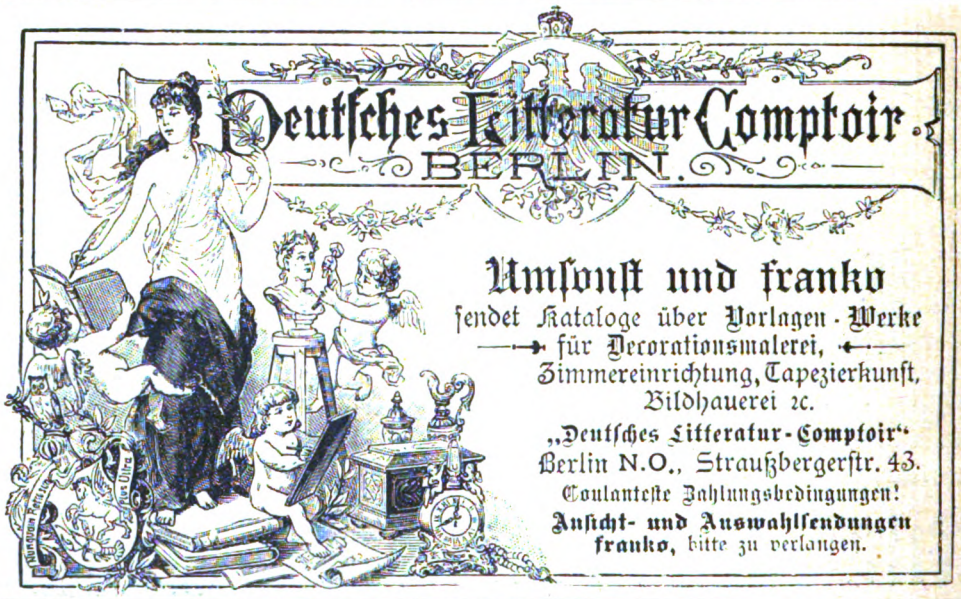
„Das Kunstgewerbe" erscheint reich illustrirt zum Preise von

1 Mark vierteljährlich.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten (Nummer in der Zeitungsliste: Deutsches Reich 3429a; Bayern 1690a, Österreich 1545a), unmittelbar unter Kreuzband ohne Portoberechnung nur bei Jahresabonnement (4 M.) — Probehefte unentgeltlich — vom

Kunstwart-Verlag, Geschäftsstelle des „Kunstgewerbes", Dresden-A.

Deutsches Litteratur-Comptoir



Deutsches Litteratur-Comptoir

1891

München

Jahres-Ausstellung

von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalast

1. Juli bis Mitte Oktober.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigenteil: Max Alt in Dresden. Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyß & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden-A. 16.

Beiliegend eine Ankündigung von Hermann Hurwitz & Co. in Berlin.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

24. Stück. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3 gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 4. Jahrg.

Veredelt die Volksfeste!

„Hier ist des Volkes wahrer Himmel,
Zufrieden jauchzet Groß und Klein:
Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein."

Faust war keine „vornehme Natur", Faust hatte Vergnügen an Volksfesten. Sind wir jetzt alle angekränkelt vom Geiste des Herrn Famulus Wagner, daß uns die Volksfeste weniger und weniger Freude machen?

Sehen wir uns solch ein Volksfest, wie es eine größere Stadt bietet, einmal in der Nähe an. Draußen auf der großen Wiese wird's jeden Hochsommer acht Tage lang abgehalten, die Schützengesellschaft, die den bemitteltern Spießerstand der Stadt bedeutet, vermietet den Grund und Boden zu möglichst hohen Preisen, damit ihre Festmähler gedeihen und sie als Förderin des Gewerbtreibens sich fühle. Reden werden geredet beim Festschmaus, in denen von harmloser Freude des Volkes, deutscher Treue, König, Vaterland die Rede ist. Hoch! hoch! hoch! — die ersten Schüsse vom Extrazelte aus können losknallen. Wandeln wir in die Festplatzstraßen und bewundern wir, was für ein Volksfest das gemeinnützige Wirken der edlen Schützenschaft zu Stande gebracht hat!

Vor allen Dingen Kneipen begegnen wir zunächst, vielen Kneipen, sehr vielen Kneipen, alsdann — auch sie sind aufgestellt „zur Beförderung des Gewerbefleißes": — Buden mit allerlei Gesalzenem und Gepfeffertem, vielen solcher Buden, sehr vielen solcher Buden. Wir drücken uns durch nach den „Schaureihen" hin. Zunächst ein „anatomisches Museum", in dem „der Herr Professor" durch seine Erklärungen die Wißbegierde des heranwachsenden Geschlechts befriedigt, und „weltberühmte Kunstwerke in Wachs", als da sind eine „atmende Venus" fürs Gemüt der Jünglinge, ein Suave mit einem Schuß in der Brust, der durch eine Mechanik röchelt, sowie eine Darstellung der Steinoperation Napoleons, gleichfalls mit Mechanik. In der nächsten Bude eine „Dame ohne Unterleib", irgend ein Mensch (das Wort ist generis neutrius), von dem man nur den Oberleib sieht. Wieder in einer andern „Daphne, sich vor Apollo flüchtend, in einen Lorbeerbaum verwandelt": das Laterna magica-Bild einer irgendwo ihrem Dienst entrissenen Maid wird durch das eines Blumentopfs mit Lorbeerblättern ersetzt und dann durch die Gipsbüste des Landesfürsten, welche betreffende Maid bekränzt, ehe sie ihr Privattrinkgeld einsammelt. Darauf ein Pferde-Zirkus, in dem der Beschauer lernen kann, wie man große, und daneben ein Floh-Zirkus, in dem er lernen kann, wie man, ohne daß es Witz kostete, kleine Tiere quälen kann. Dann ein Büdchen mit einem Zauberspiegel, in dem man den künftigen Liebsten sieht — man glaubt natürlich an so etwas nicht, zahlt aber doch seinen Groschen, „des Spaßes halber". Ferner eine Bude, in der zur Verbreitung des Genusses an Kunstwerken Öldruckbilder verlost werden, gegen die Neuruppins Bilderbogen immerhin den Vorzug haben, daß das Auge sie leichter übersehen kann. Und so weiter.

Wir treten in das Gebiet der Karussele und der Schaukeln. Da ist es nun schön, wie für die Ohren die Aufgabe gelöst wird, Jedem Etwas zu bringen dadurch, daß man Vieles bringt. Patriotische Musik gefällig? Sie ertönt vom Karussel rechts. Mehr lyrische? Sie klingt von links. Etwas Schwermütiges? Hier. Etwas aus einer Oper? Bitte dort. Alle Instrumentations-, Stimmungs-, Ton- und Taktarten, und was das Feine ist: alle zu gleicher Zeit. Teilweise in Handarbeit, teilweise mit Dampf. Indessen hast Du Watte in den Ohren, so ist diese Abteilung für Dich nicht unerfreulich. Nicht nur, wie sich auf

Der Nachdruck von längeren wie kürzeren Beiträgen des „Kunstwarts" ist vom Verlage unter deutlicher Quellenangabe gestattet

Digitized by Google

den altmodisch schlichten Karusselen Bub und Mädel drehen, ist lustig anzusehen, sondern auch die modernen eleganten Drehanstalten sind lustig, bei denen auf Schiffen, Luftballons und dergleichen der Mensch für ein Billiges seekrank wird. Wir treffen noch Rutschbahnen und ähnliche Scherzgebäude, Schießbuden, an denen der Mann des Volkes zeigt, daß er nicht umsonst Füselier gewesen ist, Kraftprobeneinrichtungen für den Muskelfreund und ganz in der Ecke das bescheidene Kasperletheater mit seinen alten, derben aber teilweis vortrefflichen Witzen und seinem kreuzvergnügten Kinderpublikum, dessen Anblick uns für das weitere kräftigt.

Denn es ist mittlerweile dunkel geworden, es beginnt das Leben in den geschlossenen „Sälen". Diese sind ihrer Gattung nach dreierlei. Zunächst haben wir einen „Hypodrom" — ich gebe die Original-Rechtschreibung —, in dem allerlei Dämchen dem Zuschauer etwas vorreiten; er kann sich auch am Sport beteiligen, wenn er will. Dann einige mächtige „Tanzsalons", wo man zu unverschämten Preisen bei sogenannter Musik mit seinem Schatze walzen kann oder auch mit einer Dame aus dem harrenden Flor. Dann in Überfülle Tingeltangel feineren und gröberen Schlags. In unserer Eigenschaft als Kunstfreunde lassen wir's uns nicht gereuen: wir gehen in den feinsten. Soll ich dessen Programm noch schildern? Ich denke, ich darf es mir ersparen, die Leistungen kritisch zu würdigen: die Tingeltangelsängerinnen mit wenig Kleidern und keiner Stimme, die urkomischen Bendixe, den Konzertmaler, dessen Hauptwitz seine roten Frackschöße sind, den Nauke, an dessen Stelle nun wohl Abbs, der Vielgefeierte, treten wird, den „Charakterdarsteller", der mit Rock, Perrücke, Bart Kaiser Wilhelm, Moltke, Bismarck grotesk karikirt, während uns die „Wacht am Rhein" des Orchesters belehrt, daß er's ganz ernsthaft meint, — und das Wenige, was von Weizen zwischen der Spreu ist.

So sieht ungefähr ein „großes Volksfest" aus.

Es ist sehr bequem zu sagen: laßt es doch bleiben, wie es ist, „das Volk" amüsirt sich dabei ganz gut, und „wir Gebildeten" gehen eben nicht hin. Die Gesellschaften, die durch ihre gewerbliche Spekulation die Entwicklung dieser Dinge gefördert haben, die Zeitungen, die mit dicker Reklame für all das Widerwärtige den Tamtam schlagen, um die Inserate nicht zu verlieren, uns alle schließlich, die wir nichts thun, um bessere Volksfeste zu erhalten oder zu schaffen, trifft deshalb doch der Vorwurf. Denn schöne Volksfeste sind von außerordentlicher Wichtigkeit. Je mehr die soziale Trennung der Stände fortschreitet, je dringender bedürfen wir auch ihrer, denn sie vereinigen, wenn sie sind, was sie sein können, Arm und Reich, Vornehm und Gering im gemeinsamen und harmlosen Behagen, sie ersetzen dem Unbemittelten Luxustheater und Gesellschaftsdiner, Sommererholung und Ferienreise, sie geben ihm das Stückchen Festfreude nach dem Alltagsleben, ohne das sein Dasein sich kümmerlicher weiterspänne, ewig grau in grau. Wir brauchen *mehr* Volksfeste und *andere* Volksfeste.

Der erste Grundsatz bei der Einrichtung von Volksfesten liegt auf der Hand und scheint dennoch wenigen bewußt zu sein: man muß nach Möglichkeit dafür sorgen, daß die Festbesucher nicht blos *Zuschauer*, sondern *Teilnehmer* seien. Man kann auch hier mit einem Körnchen Salz dazu das Sprichwort anwenden, daß Müßiggang aller Laster Anfang ist. Wer auf der Festwiese nur darauf angewiesen ist, daß er irgendwie unterhalten *wird*, der leidet unter dem alten Gesetz, daß immer stärkere Reize verlangt werden, um über das Gewohnte hinaus noch einen Eindruck zu machen und die Blasirtheit durch irgendwelchen Kitzel zu überwinden.

Wo wir bei den heutigen Volksfesten auch unter den Erwachsenen noch wirklicher Fröhlichkeit begegnen, da ist es denn auch dort, wo sie noch irgendwie „mitmachen" können. Die Karussele, die Rutschbahnen usw., aber auch die nur durch ihre falsche „Vornehmheit" heruntergekommenen Tanzsäle und jene Tingeltangel, in denen der Rundreim mitgesungen wird, sie deuten darauf hin, wie Gutes gedeihen könnte, wenn man den Grundsatz der Beteiligung des Publikums bewußt pflegte und gescheit anwendete.

Wollte man die Sache ernsthaft ins Auge fassen, so müßte man vor Allem für *Volksspiele* sorgen, die jetzt von unseren Volksfesten bis auf kümmerliche Ueberreste geschwunden sind. Wo sind schon die Kinderspiele hin, die früher bei solchen Gelegenheiten das Herz der Kleinen erheiterten: Topfschlagen, Stangenklettern, Wettlaufen, Blindekuh und wie sie alle heißen? Für die Größeren und die Großen könnte reichlich gesorgt werden, und wir brauchten uns die Muster zu unseren Spielen kaum erst aus England zu holen, wenngleich diesen Import kein Schutzzoll erschwerte und keine Vaterlandsliebe verwehrte. Schafft nur erst Spielplätze: unsere älteren Schüler, und wären es selbst die Herren Gymnasiasten und Realgymnasiasten, dann unsere Turnvereinler und unsere sonstigen Sportbrüder werden mit Wonne die Gelegenheit ergreifen, vor einem großen Publikum ihre Künste zu zeigen, und Lust und Liebe an solchem Treiben würden sie bald verbreiten. Man denke nur, wie viele Zaungäste sich jetzt versammeln, wenn mal in einem Garten derlei zu sehen ist! Spielplätze, die gegen ein geringes Entgelt Jedermann die Teilnahme erlauben, würden sich auch schnell bezahlt machen, wenn's denn doch ohne Bezahlung nicht gehen sollte. Ich kann nicht im Einzelnen die Wege besprechen, auf denen man Spiele auf die Volksfeste führen könnte — aber ihrer sind verschiedenartige und viele.

Freilich, man wird nicht überall die Leute durch ihre eigene körperliche Person „beteiligen" können, und die Lust, zu hören und zu schauen, hat auch ihr Recht, man soll sie nicht töten. Es macht mir keinen sonderlichen Eindruck, wenn die hohe Polizei den Kunstreitern verbietet, in Trikots vor ihren Buden zu stehen, wenn sie überhaupt, als wäre sie eine alte Jungfer, bei jedem Wort und jedem Anblick mit humorloser Aengstlichkeit darauf hin fahndet, ob sie auch „korrekt" seien. Unanständigkeiten mag man verbieten, aber nicht ohne sich der Gefahr bewußt zu sein, daß man durch allzuängstliche Ausmerzung auch unschuldigerer, wennschon derber Eindeutigkeiten die Pflege der schlimmern Zweideutigkeiten fördern kann, denen schwerer beizukommen ist.

Aber wir sollten darauf sinnen, denen, die es haben wollen, auch noch etwas Höheres auf den

Digitized by Google

Volksfesten zu zeigen, als die Tingeltangel. Volksbühnen auf die Volksfeste! Wir begrüßen mit Freuden einen Vorschlag, den die Münchner „Gesellschaft für modernes Leben“ durch den Antrag an die Stadtväter Isarathens gemacht hat, zur „Aufführung volkstümlicher Stücke aus der bayrischen und deutschen Geschichte während des Oktoberfestes“ eine freie Tagesbühne auf der Theresienwiese zu errichten.* Die vielersehnte deutsche Volksbühne, die an andern Orten ihren Zuschauerkreis erst mühsam um sich bilden müßte, in der Freude der Festwiesen gewänne sie ihn sofort. Es wäre auch gar nicht nötig, daß sie nur Stücke aus der Geschichte, überhaupt nur Stücke ernster Art, nur solche aufführte, die an die Zuschauer schon etwas höhere Ansprüche stellen. Auch Schwänke und Possen wären hier so wenig vom Uebel, wie irgend etwas, das gesundes Leben giebt, aber gesunden Lebens müßte es eben sein, nichts allerdings von jener hirnlosen Afterkunst, die ihre sogenannten Lustspiele und Operetten zur Modeware auf unsern Lustheatern gemacht hat. „In alten Zeiten“, schreibt Lier, „im Mittelalter bis zum Eindringen der berufsmäßigen Schauspieler und in bevorzugten wenigen Landstrichen noch heute bildet das Schauspiel bei Volksfesten die vornehmste Art der Unterhaltung, oder eine solche theatralische Aufführung gestaltet sich zu einem Volksfest.“ Hier kann wieder werden, was einmal war — und die guten Folgen würden die Festwoche überdauern.

Ist es ein Kennzeichen unserer Zeit, daß wir uns unserer Pflichten gegen die Allgemeinheit stärker bewußt geworden sind, so möge sie auch die Volksfeste nicht weiter im alten Schlendrian bis zur gründlichen Versumpfung kommen lassen. Mit einem „Beschneiden der Auswüchse“ ist's nicht gethan, wichtiger als das Nehmen ist das Geben. Halten wir uns nicht für zu gut, selber an den Volksfesten mitzuwirken. Dann können sie wieder werden, was sie in ihrer Blüte vergangenen Zeiten waren, und noch mehr. Das geschähe auch durchaus zu unserem, zu der gebildeten Stubenhocker eigenem Wohl: wir könnten für Seele und Leib die Auffrischung wahrlich brauchen, die uns solch bessere Volksfeste mit ihrem „Naturheilverfahren“ verschafften. **F. A.**

* Der Antrag ist im elften Hefte der „Modernen Blätter“ (Verlag von M. Pößl, München) durch jene Gesellschaft begründet und dann auch von Leonhard Lier in den „Grenzboten“ ausführlich besprochen worden.

Dichtung.

Rundschau.

* **Theodor Körner.** Zu seinem 100. Geburtstage. — Die französische Kugel, die am 26. August 1813 einen jungen deutschen Poeten traf, gab ihm zugleich mit dem Tode die Unsterblichkeit.

Denn, wir dürfen es uns nicht verhehlen, Körners Name würde schwerlich so genannt und geliebt sein, wenn ihm ein langes Leben beschcert gewesen wäre. Es ist nicht möglich, aus dem Schaffen eines Zweiundzwanzigjährigen mit Gewißheit auf das zu schließen, was aus ihm hätte werden können, gewiß aber ist, daß Körners Dichtungen durchaus die Kennzeichen jener Frühfertigkeit tragen, die nur während des Frühlings Blüten, nicht aber reife Früchte verheißt, wenn wir nach anderen Beispielen schließen dürfen. Die große Begabung, die Ureigenes in sich trägt, beginnt zunächst ihr Gestalten scheinbar unbeholfen und bildet allmählich erst ihre eigene Ausdrucksweise. Es handle sich denn um ein frühreifes Genie wie Goethe, aber ein solches ist schon bald erkenntlich an den Blitzen seiner Eigenart. Körners dramatische Dichtungen verraten solch Eigenes nirgend, sie sind Nachempfindungen durch und durch, und so geschickt beherrscht der Jüngling bereits die fremden Formen, daß man auf jeder Seite zu sehen glaubt: sie genügen ihm, es glüht kein verborgenes Feuer unter diesen glatten Zeilen. Auch in seinen Kriegsliedern ist kein eigenes prophetisch tiefes Empfinden und Schaun — was die Brust aller seiner Mitstreiter bewegte, das empfindet er wie sie alle, und die wohl gehandhabte äußere Technik der Vorgänger läßt dann spielend die Worte finden, die nun „allen aus den Herzen sprechen.“

Die Gerechtigkeit, die den Gebrauch falscher Maßstäbe der Wertschätzung verbietet, sie verlangt dieses offene Bekenntnis. Durch seinen Tod ist Körner unserem Volke mehr geworden, als er ihm durch seine Werke wohl je hätte werden können: er ward ihm eine jener Leitgestalten, die in den Wolken über das Alltägliche hinschreiten und deren Geist begeisternd niedersteigt, wenn seine Zeit kommt. Deutschlands edle Jugend, die sich für das Vaterland erhebt und kämpfend in den Tod geht für ihre Freiheit, sie hat für unser aller Auge ihre Verkörperung in Theodor Körner gefunden, und so mag und wird es bleiben.

* **Neuere Lyrik. V.** — Einer der Wenigen unter den mehr als Siebzigjährigen, der sich des Gesanges, nicht nur des Versemachens Gabe bis ins hohe Alter mit der Jugend des Herzens gewahrt hat, ist Johann Georg Fischer — wieder liegt uns ein neuer Band von seinen Gedichten vor, „Auf dem Heimweg“ betitelt (Verlag von Cotta in Stuttgart), der davon zeugt. Am Menschen Fischer ist mir das Werteste seine durchaus echte, oft von wehmütigem Humor getragene Innigkeit, am Künstler Fischer schätz ich am höchsten die Fähigkeit, des Hörers Gefühl mit knappen Worten zu führen, an deren jedes Anschauungen anschießen wie Krystalle, bis das Ganze freundlich vor uns steht. Man lese das folgende kleine Gedicht, um an einem Beispiele zu sehen, was ich meine:

Gestern ein Rieseln
Im weichen Eise,
Heute ein Bach
Auf der Frühlingsreise,
Gestern ein Kind
Mit Schleif und Band,
Heute Jungfrau
Im Festgewand:
Wohin? — wer weiß?
Und wem der Preis?
Frage die Biene,
Wohin sie fliegt,
Frage die Hoffnung,
Wo Eden liegt.

Der neue Band enthält vielleicht kein Stück, das in so ausgesprochener Weise von der Kunst des Verdichtens zeugte. Feines und Schönes aber enthält er doch vollauf. Da ist der ergreifende Zyklus „ein Totenkranz“, den Fischer seiner ver-

Digitized by Google

storbenen Gattin gewidmet hat, und jener andere „Ein Tag", der den Dichter auch in seinem kräftigen Naturgefühl auf der vollen Höhe zeigt. Ich weise nur noch auf die Abteilungen „Gelegenheitsgedichte" und „Sprüche" hin. Johann Georg Fischer darf überzeugt sein, daß auch von den „Modernsten" Keiner, der überhaupt weiß, was Lyrik ist, anders als mit Hochachtung von seinem Dichten sprechen, anders als mit herzlicher Freude seiner Gaben genießen wird, weil seine Dichtungen stets echte Zeugen echter Stimmungen waren und sind.

Eine neue, die vierte Auflage liegt von Conrad Ferdinand Meyers „Gedichten" (Leipzig, Haessel) vor, von deren dritter Auflage wir im „Kunstwart" (Kw. I, 7) schon gesprochen haben. Unsere Leser wissen, wie wert uns auch der Lyriker C. F. Meyer ist, wir haben darüber nichts mehr zu sagen. Der Band enthält mehr als ein Dutzend neuer Dichtungen, unter denen wieder einige vom feinsten Dufte Meyerscher Phantasiestimmung umwoben sind. Als das schönste der neuaufgenommenen dürfte aber vielen jenes Gedicht „ein Pilgrim" erscheinen, das, zuerst im „Kunstwart" (Kw. II, 15) gedruckt, von Meyer als Epilog hinter seine Sammlung gestellt worden ist. Aber es steht dort in neuer Fassung. Ist die Umdichtung glücklich gewesen? Wir geben unsern Lesern mit dem Abdruck des neuen Textes die Gelegenheit zu Vergleich und eigenem Urteil:

S'ist im Sabinerland ein Kirchenthor —
Mir war ein Reisejugendtag erfüllt —
Ich saß auf einer Bank von Stein davor,
In einen langen Mantel eingehüllt,
Aus dem Gebirge blies ein harscher Wind —
Vorüber schritt ein Weib mit einem Kind,
Das, zu der Mutter flüsternd, scheu begann:
„Da sitzt ein Pilgerim und Wandersmann!"

Mir blieb das Wort des Kindes eingeprägt,
Und wo ich neues Land und Meer erschaut,
Den Wanderstecken neben mich gelegt,
Wo das Geheimnis einer Ferne blaut',
Ergriff mich unersättlich Lebenslust
Und füllte mir die Augen und die Brust,
Hell in die Lüfte jubelnd rief ich dann:
„Ich bin ein Pilgerim und Wandersmann!"

Es war am Comer- oder Langensee,
Auf lichter Tiefe trug das Boot mich hin
Entgegen meinem ewgen, stillen Schnee
Mit einer andern lieben Pilgerin —
Rasch zog mir meine Schwester aus dem Haar,
Dem braungelockten, eins, das silbern war,
Und es betrachtend, seufzt' ich leis und sann:
„Du bist ein Pilgerim und Wandersmann."

Mit Weib und Kind an meinem eignen Herd
In einer häuslich trauten Flamme Schein
Dünkt keine Ferne mir begehrenswert —
So ist es gut! So sollt' es ewig sein . . . .
Jetzt fällt das Wort mir plötzlich in den Sinn,
Der kleinen furchtsamen Sabinerin,
Das Wort, das nimmer ich vergessen kann:
„Da sitzt ein Pilgerim und Wandersmann."

Allgemeineres.

* Das Verhältnis des künstlerischen Naturalismus zur Naturwissenschaft. (Schluß.)

Ersinnen wir uns nun irgend ein Beispiel — denn die wirklich vorhandenen fehlen oder sind doch jedenfalls äußerst selten — von einem naturalistischen Verfahren in der naturwissenschaftlichen Darstellung. Denken wir uns, ein Naturforscher habe einen sehr dünnen Querschnitt von irgend einem tierischen Organ oder einem ganzen Tier, einem Wurm oder dergleichen, angefertigt; er mache nun eine ganz naturgetreue Abbildung von alledem, was er mittels des Mikroskopes in diesem Schnitte wahrnimmt, und gebe uns zur Erläuterung auch eine genaue Beschreibung. Es ist bekanntlich fast unmöglich, ein derartiges Präparat zu machen, ohne daß es einige unendlich kleine Schmutzteilchen und vielleicht auch Luftbläschen enthielte; überdies ist auch der dünnste Schnitt immer noch so dick, daß auf unserer Augennetzhaut außer einer scharfen Abbildung der in der Brennweite des Glases liegenden Teile auch minder deutliche, verwaschene Bilder der oberflächlicher oder tiefer liegenden entworfen werden. Eine Zeichnung und eine Beschreibung, welche alles dies, unsere gesamte Sinneswahrnehmung, rein objektiv, ohne Sonderung des Wesentlichen vom Zufälligen, darstellten, wären ungeachtet ihrer völligen Naturtreue im höchsten Maße unwissenschaftlich. Freilich, ein erfahrener Beobachter, dem das Objekt bekannt ist, oder der mit ähnlichen Untersuchungen vertraut ist, wird durch Überlegung dahin gelangen können, auch in diesem Wirrsal das Essentielle von dem Akzidentiellen zu scheiden; aber es ist klar, daß dann er es ist, der sich als Naturforscher erweist, keineswegs jener Zeichner und Beschreiber, der ihm das objektive, naturalistische Material in der Zeichnung und Beschreibung geliefert hat. So kann ja auch der geschulte Blick und eine künstlerische Phantasie bei Betrachtung jenes Gemäldes mit den heterogenen Lichtreflexen erkennen, daß dieselben von nicht mehr nachweisbaren, zufälligen Ursachen erzeugt waren, und sich vorstellen, wie die Szene sich ausnehmen würde, falls diese akzidentiellen Beleuchtungseffekte fehlten; aber wird man nicht auch hier wiederum mit einigem Rechte sagen dürfen, dieser Betrachter des Gemäldes verdiene eigentlich den Namen eines Künstlers mehr, als der Urheber selbst? Freilich kann dieser das Verdienst der vollendetsten Technik vor jenem voraus haben; aber stimmen wir nicht Conti bei, wenn er meint, daß Rafael, auch falls er ohne Arme geboren wäre, den Namen eines großen Künstlers verdient haben würde?

Wie dem auch sei, jedenfalls steht es fest, daß in der Naturforschung Derjenige, der uns seine Beobachtungen ohne Sichtung des Wesentlichen von dem Zufälligen mitteilt, nur als der Handarbeiter des Forschers gilt. Wie dies soeben an einem Beispiele, das sich auf die Beobachtung eines Gegenstandes bezog, erläutert wurde, so können wir auch aus denjenigen Naturwissenschaften, die sich mit Vorgängen befassen, leicht ähnliche Beispiele bilden. Denken wir uns, es kreuze Jemand auf einem eisernen Schiffe auf dem Ozean hin und her; der Kurs des Schiffes werde mittels astronomischer und chronometrischer Beobachtungen genau festgestellt, und Jener zeichne nun in einer Tabelle die Bewegungen der Magnetnadel auf, um unsere Kenntnisse von der magnetischen Deklination zu erweitern. Er wird eine Summe von Aufzeichnungen nach Hause bringen, welche wissenschaftlich wertlos bleibt, bis er oder ein Anderer die Wirkung zufälliger Ursachen, d. h. derjenigen, die mit dem Erdmagnetismus nichts zu thun haben, festgestellt und von den thatsächlich beobachteten Bewegungen in Abzug gebracht hat. Wenn er die Verteilung der Eisenmassen in eben jenem Schiffe

Digitized by Google

kennt und die Störungen, die sie ausüben mußten, für jeden einzelnen Beobachtungsort berechnet hat, dann erst lehrt uns die Tabelle, was wir zu wissen wünschten, dann erst ist sie für fernere wissenschaftliche Untersuchungen als Grundlage verwertbar.

So ist also die Arbeit des Naturforschers, sein höchstes Ziel, stets die Sonderung des Wesentlichen vom Zufälligen, des Essentiellen, Charakteristischen vom Akzidentiellen. So gelangt er dahin, statt der natürlichen Vorgänge die darin entdeckten Gesetze, statt der konkreten Individuen die aus ihrer Beobachtung abstrahirten Typen darzustellen. Und zwar gilt dies auch da, wo sich Wissenschaft und Kunst unmittelbar zu berühren scheinen, nämlich in der bildlichen Darstellung des Forschungsgegenstandes. Handelt es sich beispielsweise um eine Tierrasse, sagen wir um ein arabisches Pferd, so ist es ohne Weiteres klar, daß die vorzüglichste photographische Abbildung eines bestimmtes Individuums dieser Rasse nicht annähernd den wissenschaftlichen Wert hat, als eine Zeichnung, in welcher uns durch Weglassung aller akzidentiellen und Vereinigung aller charakteristischen Eigenschaften ein Typus gezeigt wird, der in dieser Reinheit wahrscheinlich auch nicht einem einzigen Individuum auf der ganzen Welt entspricht. Auf diesem Punkte unserer Überlegung angelangt, sehen wir nun schon klar, daß das, was wir hier, auf wissenschaftlichem Gebiete den Typus des arabischen Pferdes nannten, auf dem Gebiete der Kunst als das Ideal eines solchen bezeichnet werden würde; auch die idealistische Kunstübung, in der richtigen Bedeutung dieses Wortes, besteht darin, daß das Akzidentielle, mit dem jede natürliche Erscheinung mehr oder weniger belastet ist, in der künstlerischen Darstellung gemildert oder übergangen wird. Kein Zweifel also, daß unsere naturwissenschaftliche Darstellung nach denselben Grundsätzen verfährt oder zu verfahren sucht, die uns in der Kunst als das Prinzip des Idealismus entgegentreten.

Freilich wollen wir nicht vergessen, daß mit dem Ausdruck «Idealismus» viel Mißbrauch getrieben worden ist. Schon das bloße Weglassen der akzidentiellen Eigenschaften bewirkt, daß die charakteristischen in der Darstellung auffälliger erscheinen, als in dem natürlichen Spezimen. Leicht läßt sich nun der Künstler verführen, noch einen Schritt weiter zu gehen und die charakteristischen Eigenschaften zu steigern. Ich will nicht leugnen, daß dieses Verfahren, mit äußerster Mäßigung, in fast unmerklichem Grade ausgeübt, die künstlerische Wirkung erhöhen kann. Die Kunst des klassischen Altertums auf ihrem Höhepunkte hat darauf verzichtet; das Cinquecento dagegen hat sich selbst in Rafaels und in Andreas del Sarto Werken nicht ganz frei davon gehalten und ihm in einigen von Michelangelo offen gehuldigt. Auf diesem Wege einige Schritte weiter führen zur Karikatur, die ja doch auch nur in der allerdings bis zur auffälligen Verzerrung getriebenen Steigerung der charakteristischen Merkmale besteht. Wenn wir nun in der Regel nur da, wo diese Steigerung nach der komischen oder häßlichen Seite getrieben wird, den Ausdruck „Karikatur" anwenden, so ist es doch klar, daß auch solche Eigenschaften, die der Zeitgeschmack für Merkmale der Schönheit hält, gesteigert werden können; bei der Darstellung weiblicher Schönheit beispielsweise die Lebhaftigkeit der Farben, die Schlankheit der Finger, die Größe der Augen, die Kleinheit des Mundes usw. Eine in diesem Sinne karikirende Kunstrichtung, wie sie auch aus der klassischen Renaissance erwuchs, hat sich mißbräuchlich wohl auch als idealistische bezeichnet. Sie war in keinem Sinne naturwahr, auch nicht in dem, daß sie die typischen Einzelheiten ihrer Darstellungen in der Natur vorgefunden hätte; und insofern war die Opposition jener Naturalisten, die, mit Caravaggio beginnend, das Zurückgehen auf das Modell forderten, abgesehen von ihren Extravaganzen, prinzipiell berechtigt. Ein solcher Naturalismus aber, welcher nur verlangt, daß das Dargestellte der Natur nicht widerspreche, ist keineswegs identisch mit demjenigen, welcher fordert, daß es die Natur in irgend einer konkreten Erscheinung mit allen Zufälligkeiten des Augenblicks und der einwirkenden Umstände wiedergebe. Diese Kunstrichtung ist von jener und von allen anderen unterschieden durch die grundsätzliche Darstellung des Akzidentiellen; und darum sollte man sie nicht Naturalismus nennen, sondern Akzidentialismus.*

Daß dieser Akzidentialismus der Methode der Naturwissenschaft diametral entgegengesetzten Maximen folgt, hoffe ich genügend dargethan zu haben. Damit ist freilich nicht bewiesen, daß die Kunst nicht auf einem so entfernten Gebiete berechtigt sei, ihre eigenen Wege zu gehen. Hindern können und wollen wir Naturforscher sie jedenfalls daran nicht, aber ein paar Bedenken vorzubringen und dabei nun auch auf andere Künste einen Blick zu werfen, sei mir noch gestattet.

Auf unser Gemüt wirken will die Kunst doch jedenfalls; will sie uns nicht zur Lust stimmen, so doch mindestens zur Unlust oder zu einer Mischung von beiden. Direkt durch bloße Vermittelung unserer Sinne vermögen dies nur die niederen Künste: die Feuerwerkerei, die Kochkunst, der Tanz und die Musik. Die übrigen: Malerei, Plastik, Schauspielkunst, Dichtung wirken auf unser Gemüt erst durch Vermittelung von Vorstellungen, die sie in uns erregen.** Sie werden also ihren Zweck um so vollkommener erreichen müssen, je stärker und klarer die durch sie erzeugte Vorstellung ist. Der Akzidentialismus nun schwächt diese und trübt sie, wirkt also dem Zweck entgegen; er schwächt sie, weil unsere Aufmerksamkeit durch die Akzidentien teilweise in Anspruch genommen und von dem Wesentlichen abgelenkt wird, und er trübt sie, weil viele

---

* Wir brauchen unsere Leser wohl kaum daran zu erinnern, daß jener „Idealismus", den unsere moderne Kunst bekämpft, einesteils eben der oben geschilderte ist, anderenteils der „Schematismus", von dem wir wiederholt gesprochen. Der sogenannte „Idealismus", wie er teilweise in Dresden und auch sonstwo noch gepflegt wird, hat mit dem, was der Herr Verfasser unter „Idealismus" im besseren Sinne versteht, nichts gemeinsam. Uns diesem Aufsatze hier, in dem einmal klar bezeichnet wird, was bei den einzelnen Worten verstanden werden soll, scheint uns anschaulich hervorzuggehen, wie viel Verwirrungsunheil die Schlagworte anrichten, wo sie ohne nähere Deutung gebraucht werden. K.-L.

** Die Musik thut dies nie? Des Herrn Verfassers Einteilung der Künste möchten wir doch nicht übernehmen! K.-L.

Digitized by Google

akzidentielle Einzelheiten, durch die wir uns bei Betrachtung der Wirklichkeit nicht anfechten lassen, uns im Bilde aus den schon oben erörterten Gründen unwahrscheinlich bleiben, unser Urteil demzufolge verwirren.

Was nützt es also, wenn der italienische Akzidentialismus in der Plastik gewisse Eigentümlichkeiten der Kleidungsstoffe ängstlich bis ins Feinste nachzuahmen sucht? Viele, und die wesentlicheren, sind so unauflöslich an das natürliche Material gebunden, daß sie sich in Marmor schlechterdings nicht wiedergeben lassen. Indem der Künstler also unsere Aufmerksamkeit von der charakteristischen Haltung und von den Zügen des Antlitzes, von denen er in uns eine möglichst wahre Vorstellung erzeugen oder erhalten soll, auf die so unwesentliche Kleidung lenkt, vermindert er schon dadurch die beabsichtigte Wirkung und erreicht doch nur, daß wir uns nun erst recht bewußt werden, wie diese Körperformen nicht von gewebten Gewändern, sondern von deren künstlicher Nachbildung verhüllt sind.

Auf unseren Bühnen ist der Akzidentialismus in der Ausstattung zur Zeit auch die herrschende Richtung. Die Szene wird mit echten Gewändern, Rüstungen, Geräten gefüllt und in den Dekorationen die weitestgehende Nachahmung der Natur angestrebt. Daß unsere Aufmerksamkeit dadurch von der Dichtung selbst und ihrer Interpretation teilweise abgezogen und geschwächt wird, kann gewiß Niemand leugnen. Aber die Illusion, als sähen wir statt des Spieles die Wirklichkeit, soll dadurch gesteigert und insofern die die Wirkung erhöht werden. Trauriger Dichter, dessen Drama dem Zuschauer durch ein echtes Möbel wahrscheinlicher wird! Und wenn dem noch so wäre; aber es trifft nicht einmal zu. Denn wenn unsere Aufmerksamkeit erst einmal auf die Stilreinheit des Rokoko-Sophas gelenkt ist, so bemerken wir um so sicherer, daß die flatternde Wand dahinter von bemalter Leinwand ist; wenn der Diener auf einem gar zu stilmäßigen Kandelaber die Kerzen anzündet, so stört uns um so ärger die Wahrnehmung, daß das Zimmer schon vorher ebenso hell war; und wenn die Ritter in gar zu echten Rüstungen auf einander losschlagen, so fällt uns um so mehr auf, wie ängstlich sie bedacht sind, sich den kostbaren Panzer nicht zu zerhauen, und wie die Wiese unter ihren Füßen ganz einem hohlen Bretterboden ähnlich dröhnt. Das geht auch gar nicht etwa mir allein so, in Folge einer besonderen Anlage zur Skepsis, sondern ich habe wohl geachtet auf das Publikum; seht Euch nur um, wenn der Vorhang zum Schluß der «Jungfrau von Orleans» eben gefallen ist: wo bemerkt ihr noch jenes Aufatmen und und jenes gleichsam erwachende Umherblicken, die das sichere Zeichen sind, daß die Dichtung des Zuschauers Phantasie gefangen genommen hatte? Wohl bei Niemandem; aber mehr als Einen hört Ihr dem Nachbar rühmen, wie stilvoll die Einrichtung und die Kostüme an Karls Hofe und wie imposant der Krönungszug gewesen sei; und dann kommen sofort die Aber: wie dies oder jenes doch nicht ganz dem Zeitalter entsprochen hätte; wie in der und der Szene ein Beleuchtungseffekt verfehlt und in der anderen ein Statist durch die falsche Kulisse abgegangen sei, u. s. f. Heißt das Illusion?

Von dem Vergleiche mit der Naturwissenschaft haben diese letzten Beispiele mich scheinbar weit abgeführt. Aber in eben diesem Augenblicke erinnere ich mich jener alten Abbildungen von mancherlei Vogelarten, die ich im zoologischen Museum der Würzburger Universität gesehen habe; der Künstler oder Gelehrte hat sie hergestellt, indem er den Umriß des Vogels auf einem Papierblatte entwarf und mit den aufgeklebten Federn eines Exemplars der darzustellenden Spezies beklebte. Auch ihn hatte das Streben nach möglichster Naturtreue dazu verführt, den Gegenstand der Darstellung, nämlich das Gefieder, als Mittel der Darstellung zu benutzen. So lieferte er denn uns ein Bild, das in allen akzidentiellen Einzelheiten absolut naturwahr ist; von dem Vogel, den es darstellen soll, giebt es uns gleichwohl oder eben deshalb weder im wissenschaftlichen, noch im künstlerischen Sinne eine irgend genügende Vorstellung.

Theater.

* **Wichtigere Schauspiel-Aufführungen. XIII.** Die Ruhezeit der Theater neigt sich ihrem Ende zu, die „Saison" der Bühnenwelt beginnt wieder. Wir nehmen mit ihr unsere regelmäßigen Berichte wieder auf. Zunächst aber verzeichnen wir einige wenige Stücke, die kühn genug waren, sich unter dem Zeichen der Sommersonne vor die Theaterlampen zu wagen.

Weniger Glück als sonst hatte Oskar Blumenthal mit seinem diesjährigen Kinde, einem Schauspiel „Falsche Heilige", das er nach einem Drama des Engländers A. W. Pinero „frei bearbeitete" und das. von der Mauthnerschen Bühnengesellschaft in Dresden zuerst vorgestellt, bald auch über das Berliner Lessingtheater geführt wurde. „Es handelt sich dabei um ein Eheversprechen, das Marguerite Barthet, eine ehemalige Gouvernante (cf. Fall Wiedemann) sich vom Marquis von Trisenil zu erlangen gewußt, ehe sie sich von ihm verführen ließ. Der aber hält sein gegebenes Wort nicht, sondern hat nichts Eiligeres zu thun, als sich mit der reichen Nichte eines angesehenen Advokaten zu verheiraten und mit seiner jungen Frau eine Reise nach Italien zu unternehmen. Aber er hat die Rechnung ohne Marguerite gemacht. Diese reist ihm nach und findet Mittel, sich, während er auf einige Tage abwesend ist, als Wirtschaftsfräulein in sein Haus einzuführen, wo sie mit scheinbar stiller Duldermiene ihre Arbeit verrichtet. Mit diesem falschen Heiligenschein umgeben, gelingt es ihr, den Sinn des Bruders der jungen Frau, eines Marineoffiziers, zu betören; als reuige Magdalena öffnet sie ihm ihr Herz und enthüllt ihm ihr Geheimnis, ohne freilich den Namen ihres Verführers zu nennen. Der junge Offizier fühlt sich dazu berufen, sie auf standesamtlichem Wege zu retten. Sofort berichtet er seiner Schwester, was sich zugetragen, diese aber weist, als echte Heilige vom reinsten Wasser, der Gefallenen die Thür. Marguerite, welche nun sieht, daß ihr Spiel auf diese Weise verloren ist, wirft ihre Heiligenlarve ab und bezeichnet den soeben von der Reise zurückkehrenden Marquis als ihren Verführer. Damit ist die Katastrophe eingetreten. Die junge Frau verläßt das Haus ihres Mannes und kehrt zu ihrem nichts weniger als entzückten Onkel nach Paris zurück, während Marguerite vom Schauplatze gänzlich verschwindet. Nach einigem Hin- und Hergemunkel von Unversöhnlichkeit, von Scheidung usw. wird schließlich durch Vermittelung des Grafen Chavigny, eines französischen Roués mit deutschem Gemüt wie er in jedem Blumenthalschen Stücke vorkommt, das gute Einvernehmen allerseits wieder-

Digitized by Google

hergestellt. Von Marguerite hört man nur, daß sie schließlich einen Retter in der Person des reichen englischen Lords Dunston gefunden hat." Ich gestehe, daß es mir unmöglich war, mich für das ja recht geschickt gemachte Stück irgendwie zu erwärmen — ich wurde den Eindruck nicht los, daß hier den tausend Herren von Trisenil im Publikum auf gar zu gemütliche und billige Weise gesagt wird: Kümmert euch nicht allzusehr um eure Margueriten — wer weiß, ob sie nicht sind, wie diese da! Ein Blumenthal zeigt uns eine Marguerite Barthet, die auch in ihrer Seele verdorben ist und sagt schlechtweg: seht, sie ist eine falsche Heilige. Ein ernsthaft zu nehmender Dichter würde uns zeigen, wie sie zu einer „falschen Heiligen" wird und fragen: welche Schuld an solcher Entwicklung haben diejenigen unter Euch, die handeln, wie dieser Trisenil hier? Das wäre ein Unterschied zwischen echten und falschen Heiligen unter dramatischen Moralpredigern. Blumenthals Stück (diese „freie Bearbeitung" trägt alle Merkmale Blumenthalschen Geistes) könnte auch noch von künstlerischen Gesichtspunkten aus auf seine Echtheit geprüft werden, da es aber schon die ersten Schritte nur mühsam zurücklegte, wird es wohl auch ohne Geleit der Kritik bald zur Ruhe eingehen.

Auch mit einer Neuheit, der er nicht als Verfasser, sondern nur als Bühnenleiter in die Welt verhalf, erzielte Blumenthal bei ernsteren Beurteilern keinen Erfolg, mit dem Schauspiel „Gleiches Recht" von Reinhold Grelling. „Karl Fels ist ein neuer Spartacus und Thomas Münzer, der genialste und edelste unter den Führern der Sozialdemokratie, und die Arbeiter tragen ihn auf den Händen. Nach einer alten geheimen Vorschrift, die offenbar bei unseren Dramatikern und Romanschriftstellern umherläuft, müssen sich diese Herren Volksmänner stets in eine aristokratische Dame verlieben; ja, es geht einmal nicht anders nach dem Glauben unserer Dichter. Die Thomas Münzer, die so schön von den schwieligen Fäusten und dem heiligen Schweiß der Arbeiter phantasiren, leiden doch an einer ganz undemokratischen Vorliebe für feine Parfüms und Brüsseler Spitzen, und ich weiß nicht, ob man es der gemeinen Plebs so übel nehmen kann, wenn diese ihren «chevaleresken» Führern nicht recht traut und den vornehmen Herren Sozialisten genauer auf die Finger sieht. Das Ende des armen Karl Fels ist denn auch ein gar schreckliches. Die Arbeiter glauben sich von ihm verraten, weil er mit der Tochter ihres Bergwerkbesitzers geheime Zusammenkünfte abhält, und da auch sonst sein Handeln für den gemeinen Menschenverstand höchst verdächtig sich ausnimmt, so schlagen sie ihn im letzten Akt des Schauspiels tot. Das ist die uns schon tausend Mal erzählte Geschichte von Karl Fels, dem Helden des Grellingschen Schauspiels «Gleiches Recht». Es ist ja traurig, wenn Einem so Etwas passirt, aber dieser Karl Fels ist auch ein gar zu dummer Kerl, und wenn man Einem hätte raten müssen, die Hände von der Politik und der Arbeiterbewegung wegzulassen, so diesem guten Jungen. Da haben ein paar tausend Bergwerksarbeiter die Arbeit niedergeworfen; die Streikkassen sind leer, der Hunger steht vor der Thür, aber sie wollen lieber das Äußerste ertragen, als sich auf Gnade oder Ungnade unterwerfen. Was thun? Nur Einer kann helfen und retten. Der große Karl Fels. Der wird uns Arbeitern schon den Sieg bringen oder doch einen ehrenvollen Frieden. Karl Fels kommt. Dreimal Hurrah. Und Karl Fels führt die Unterhandlungen mit den «Kapitalisten», man kann nicht anders sagen, als genial wie ein Bismarck. Das Ergebnis, welches er erzielt, ist wenigstens glorios. «Ich glaube, es ist doch das Beste», meint er im dritten Akt, «wenn wir uns auf Gnade und Ungnade unterwerfen. Du lieber Gott, der Herr von Hellborn wird doch nicht gar so schlecht sein und uns nicht verzeihen, ich bin ein Gemütsmensch und denke immer das Beste von den Leuten». In Wahrheit aber hat der Herr von Hellborn sich sehr schlimm gezeigt und der Herr Karl Fels schwindelt seinen Auftraggebern noch etwas vor, wenn er von der Milde des «Feindes» spricht. Ja, ich glaube, um eines solchen Führers willen brauchten die Arbeiter nicht nach Berlin zu schreiben; die Niederlage konnten sie sich auch ohne Karl Fels holen. Der wackere Phrasenheld phantasirt den ganzen Abend hindurch von seinen Verdiensten um die Arbeiter, aber leider sieht man auch nicht eine einzige That, die ihm ein Anrecht auf deren Liebe und Verehrung giebt. Er ist offenbar ein Volksfreund wie der Verfasser des Schauspiels. Da zeigt uns der dritte Akt das Elend in den Hütten der Streikenden. Seit drei Tagen lebt man nur noch von Kartoffeln mit Leinöl. Bald wird auch das aufhören. Ich denke nun, solch ein Leben ist gar nicht so lustig zu nehmen, und es ist verteufelt traurig, wenn Menschen so hinvegetiren. Aber Herr Grelling setzt dabei das vergnügteste Lächeln auf, und diese Hungerszenen sind die gespaßigsten von der Welt. Ein Witz jagte den andern, und die Besucher des «Lessingtheaters» gerieten in die fröhlichste Stimmung. Und warum soll man auch nicht über Hungersnot und sonstige Dinge ein paar Witze machen und sich köstlich amüsiren, — wir im Lessingtheater sind einmal lustige Leute, Gott erhalte uns den Witz! Man könnte wohl etwas bitter werden über den «deutsch-freisinnigen Sozialdemokratismus» dieses Schauspiels, der sich z. B. auch darin zeigt, daß der hartherzige Bergwerksbesitzer auf dem Theaterzettel, und sonst ganz zwecklos, «Major a. D.» genannt wird, ... doch man muß wohl das Meiste der künstlerischen Naivetät der Naivetät des Verfassers zu gute halten. Über sein Schauspiel als Kunstwerk läßt sich wirklich nicht gut sprechen. Er hat offenbar allerhand Erinnerungen aneinandergereiht und notdürftig in Zusammenhang gebracht." So bespricht Julius Hart das Stück. Lesen wir noch eine allgemeine Betrachtung, die Otto Brahm bei dieser Gelegenheit zum Besten giebt: „Vor zehn Jahren, als wir noch im Epigonentum der Klassiker steckten, hörte ein aufmerksamer Zuschauer seine Nachbarin im Theater einmal sagen, wie der Vorhang in die Höhe ging und ein griechischer Tempelbau sich herrlich offenbarte: Ach, ein Stück mit Säulen! Der nervöse Angstruf, der eine ganze Ästhetik über den Haufen wirft, wird heute nicht mehr vernommen: die neueren Stücke mit den alten Säulen sind wir los, für mehr als ein Jahrzehnt. Den Bösen sind wir los, die Bösen sind geblieben: jene kunstverlassenen Frevler bleiben, die, einer Mode unterthan, Puppen für Menschen verkaufen, Leitartikel für dramatischen Dialog. Ob im Drama ein armer Oberlehrer auf die Antike mit Sehnsucht und schönen Redensarten zurückblickt, oder ob uns ein strebender Politiker mit der ganzen Phraseologie des Wahlredners ohne Wahl überschüttet, ist im Grunde eins und dasselbe: denn nicht Gestalten geben uns beide, das echte Ausdrucksmittel des Dramatikers, sondern Empfindungen und Anschauungen wie die Überlieferung sie parat gemacht hat: statt zu formen, denken sie; was sie aber denken — sind Gedanken anderer. Wie viele dieser sozialen Schauspiele haben wir nun über uns ergehen lassen müssen, die letzte Zeit her? Kaum daß der Vorhang aufgerollt, wird die soziale Frage auch zu lösen begonnen; und ich sehe schon im Geist die Zeit, wo meine naive Nachbarin rufen wird, gleich im Beginn: Ach, ein Stück mit Streiken!"

Als der Beachtung derer wert, die vom Theater mehr verlangen, als einige Uebungsstunden in der Kunst, die Zeit totzuschlagen, stellte sich dagegen „Eine Geldheirat" dar,

Digitized by Google

ein Drama von Gustav Schwarzkopf und C. Karl-weiß nach einer Erzählung des Erstgenannten, das gleichfalls durch die Mauthnersche Schauspielergesellschaft zur Erstaufführung in Dresden kam. Zwei Paare sind einander gegenübergestellt: das des Dr. Wardegg, eines anständigen Mannes, der sich schweren Herzens zu einer Geldheirat entschlossen hat, und das seines Freundes, eines jungen Arztes, der mit seinem Fränzchen in einer glücklichen, sagen wir: wilden Gemütsehe lebt, die erst im dritten Akt durch das Standesamt eine rechte sittliche Ehe nach Form wie Gehalt wird. Das Werk leidet an Uebertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten, — das wird auch der zugeben, der nicht so kurzsichtig ist, in ihm eine Verherrlichung der „freien Liebe" zu erblicken. Aber es zeugt auch wieder in Vielem von vortrefflicher Beobachtung, von gutem Können und, was das beste ist, von jener tiefen Wärme des Empfindens, die ihre Schöpfungen als Herzenssachen fühlt und allein dazu befähigt, sie auch dem Zuschauer zu Herzenssachen zu machen.

Über ein neues Stück von Eugen Zabel und Friedrich Dernburg, „Vaterland", das in Leipzig zur Aufführung kam, gehen die Meinungen himmelweit auseinander. Der Berichterstatter der „Köln. Z." findet, daß Zabel gut gemacht habe, was er „nach seinem unglücklichen ‹Raskolnikow›" gut zu machen hatte. „Das Werk, das nach der ursprünglichen Bestimmung ‹Im Dienste des Vaterlandes› heißen sollte, ein Titel, den wir weit bezeichnender für das Schauspiel als den kürzern ‹Vaterland› finden, ist ein Intriguenstück im Geiste Scribes und auch nicht ohne den Scribeschen Esprit geschrieben, dabei durch und durch modern und von einem edlen patriotischen Schwung getragen. Das ganze Stück spielt sich in Berlin zu Ausgang der achtziger Jahre dieses Jahrhunderts ab. Da angenommen wird, daß Franzosen und Russen bei einem für sie günstigen Verlauf des Zukunftskrieges mit Deutschland in der Mark Brandenburg einander siegreich die Hände zu reichen hoffen, so hat nach der Dichtung der Hauptmann im preußischen Generalstabe Leo v. Tiefenhausen einen Plan zur Errichtung eines befestigten Lagers vor Spandau entworfen. Der Plan, das Werk mancher schlaflosen Nacht und umfassendster Studien, ist dem Hauptmann indes hinter dessen Rücken aus eigennützigen Rücksichten von einem Vetter, Felix v. Tiefenhausen, einem Preußenfeind, Wüstling und Spieler, entwandt worden, der ihn gegen eine hohe Summe im Spiel dem russischen Spion Iwan Korsakow ausliefern will. Dies wird jedoch durch den Redakteur des Berliner ‹Minutenzeigers›, Heinrich Hacker, einen gewiegten Journalisten à la Konrad Bolz, der erst von Leo wie von Felix über die Achsel angesehen wird, gründlich vereitelt, der Russe und seine Freundin und Mitverschworene, die französische Schauspielerin Julie Desnoiresterres, werden entlarvt und verhaftet, und der gleichfalls entlarvte nichtswürdige Felix muß sich (eine immerhin ziemlich gelinde Strafe für den beabsichtigten Vaterlandsverrat) verpflichten, das Feld zu räumen und Berlin auf Nimmerwiedersehen zu verlassen. Hacker aber, der im Dienste des Vaterlands dem Verräterpack gegenüber den Dümmling gespielt hat, bis er endlich erfolgreich die falschen Karten seiner Gegner aufzudecken vermag, erhält zum Schlusse die Anfangs für den schuftigen Baron Felix bestimmte Hand der Julie Rüdecke, der Tochter eines reichen und großprotzigen Militär-Effektenlieferanten, während Leo, der aus Verzweiflung über den Verlust seines wertvollen Plans eben daran war, sich eine Kugel durch den Kopf zu jagen, sich mit seiner armen Nichte, der Malerin Thekla v. Tiefenhausen, verlobt." Dies die Handlungsangabe nach der wohlwollendsten Beurteilung, die uns vorliegt — wir fürchten, sie bereits wird trotzdem einige Zweifel am Werte des Stückes in manchen unserer Leser aufsteigen lassen. Andere Kritiken geben solchen deutlichen Ausdruck. „Man bedenke," schreibt z. B. Raché in der „L. R.", „es handelt sich hier nur um eine bloße Übungsarbeit eines Generalstäblers, um einen Plan, der noch gar nicht für tauglich befunden und angenommen worden ist!" „Wir haben da die alten abgebrauchten Bühnenfiguren, die dieselben Redensarten im Munde führen und dieselben alten Witze machen, die schon hundertmal gehört sind, den Parvenü aus dem Handwerkerstande, der sich durch seine aristokratischen Neigungen der Lächerlichkeit preisgiebt, den preußischen Hauptmann, der seinem Ehrgeiz alles Andere hintenanstellt, den Druckerjungen, der in lyrischen Gedichten sündigt usw."

Musik.

* **Jakob Meyerbeers** hundertster Geburtstag giebt dem Freunde der Kunst Gelegenheit zu einem Rückblick, und wenn das irgendwann gesagt werden darf, so darf es an diesem Tage gesagt werden: der Rückblick zeigt uns, daß wir vorwärts gekommen sind.

Blättert man in den Zeitungen, die jetzt Meyerbeers Lob festtagsgemäß verkünden, so fällt Eines vor allem auf: die Beflissenheit, mit der dem Menschen Meyerbeer Lorbeerkränze gewunden werden. Konnte man doch selbst einem Satze begegnen, in dem von Meyerbeers „gütiger, in ihrer furchtsamen Schwäche noch sympathischer Persönlichkeit" gesprochen ward. Gewiß war Meyerbeer eine wohlwollende, mit Unterstützungen freigebige Natur, sein nach Heine „grandioses, fast geniales Vermögen" erlaubte ihm auch den schönen Luxus schenken zu können, ohne selber entbehren zu müssen. Meyerbeers Sucht nach Berühmtheit, nach Tageserfolgen, seine Eitelkeit — sollten aber nicht sie zur Vorsicht mahnen, wenn man uns den Menschen Meyerbeer immer wieder in den Vordergrund stellen will? Und weshalb überhaupt versucht man das?

Wir glauben auch hierin, gerade hierin ein Merkmal für das zu sehen, was erfreulich in der Kunstentwickelung unserer Zeit ist: für das schon fast allgemein verbreitete Verlangen, das Kunstwerk als Schöpfung der Wahrheit anzusehen, — wir erkennen keines mehr als ein Kunstwerk im höchsten Sinne an, wenn von seinen Saiten nicht eine edle Melodie ertönt, die auch die Seele seines Schöpfers durchdrang. Deshalb das Bemühen, uns vor allem begreiflich zu machen, daß Meyerbeer ein edler Mensch gewesen, wenn man uns begreiflich machen will, daß er ein großer Künstler war.

Wir dürften lachen über den, der des Meisters Giacomo außerordentliche musikalische Leistungskraft bestreiten wollte; aus jeder Oper dieses Verstorbenen würde ihm Jedermann mühelos die Zeugnisse für dessen Begabung und für sein Können zu bieten im Stande sein. Und doch müssen wir es geradezu bekennen: Meyerbeers Arbeit, welche die deutsche Musik in Unwesentlichem, wie in der Kunst der Instrumentation, beträchtlich förderte, sie warf dieselbe deutsche Musik im Wesentlichen um mehr denn ein Jahrhundert zurück. Man vergegenwärtige sich nur den Gang der Entwickelung, man vergegenwärtige sich's, wie die Tonkunst ihrer hohen Aufgabe bewußt ward, ihrer Kraft, zu charakterisiren, ihres Berufs, das noch aus der Seele herauszusprechen, was das Wort nicht

Digitized by Google

mehr sagen kann — man denke an unsere ersten Klassiker, man denke an Gluck. Meyerbeer, der in „eklektischem Stile“ schuf, d. h. in gar keinem Stile (denn Stil als Charakteristik der Sache durch die Form kann sich nur aus der Sache selber ergeben oder an seine Stelle tritt eine äußerliche Manier), Meyerbeer, dem nicht die aus dem Wesen des Gegenstandes herausgeholte echte künstlerische Wirkung das Höchste war, sondern der von außen her dem Gegenstand angezogene Prunk des falschen Effekts, Meyerbeer, der seiner Lebtag nicht fragte: was verlangt die Kunst, daß sie vertieft und gereinigt werde, sondern: was will man von mir, daß man sich am meisten aufrege und berausche — Meyerbeer verwandte seine Gaben dazu, die alte hohle Operngaukelei vergangener Zeiten vor Ohr und Auge tanzen zu lassen.

Man hat gesagt, daß jeder große Künstler nur in der Zukunft sein Publikum habe, nie in der Gegenwart. Langsam wie der Einzelne entwickelt sich das Geschlecht der Menschen, und wer am weitesten vorgeschritten auf seinem Gebiete der seelischen Arbeit, als Künstler etwa, das giebt, was er errungen, den werden zunächst nur wenige verstehen können. Etwa einem Lehrer, der bald erwachsenen Schülern die nun spielend gelösten Aufgaben aus der ersten Lernzeit des Kindes noch einmal aufgiebt, etwa einem solchen Lehrer gleicht dagegen der Künstler, der an die Thätigkeit eines niedrigern Entwickelungsstandes des Kunstempfindens wieder anknüpft. Das that auch Meyerbeer durch sein Häufen äußerlicher Effekte, und wohl darauf im tiefsten Grunde beruhen seine Erfolge. Seine Ernte ging üppig auf, sie brachte ihm Titel und Orden, Ehrenbezeugungen, Geld und Berühmtheit, so viel er's nur verlangen konnte. Er war nicht im Stande, mehr in der Kunst zu sehen, als das, was er in ihr pflegte, er war zudem ein guter und harmloser Mensch — wir dürfen ihn nicht verantwortlich machen für die Folgen seiner Kunst. Aber die Nachwelt hat auch keinen Anlaß, anders denn mit ruhigem Gruße an seiner Gruft vorüberzugehen.

Als Meyerbeer ein überall gefeierter Großer war, sah auch Einer zu ihm auf, der damals noch ein kleiner Anfänger war, Richard Wagner, auf den man jetzt wieder mit kluger Absicht über Meyerbeers Grab weg Steine wirft. Man sagt ihm Undankbarkeit und ich weiß nicht, was sonst noch, nach, weil er als Aelterer so sehr anders über Meyerbeer dachte und sprach, denn als Jüngerer. Man vergißt auch den Rienzi, der doch beweist, daß der jüngere Wagner thatsächlich ein anderer war, als der ältere. Langsam nur ist auch in ihm als einem der ersten die Erkenntnis davon aufgegangen, wie kindisch diese Kunstseifenblasen-Fabrikation war, an deren Schillern sich alle Welt wie an Offenbarungen des Großen erfreute und die er selber bis dahin gewohnheitsgemäß bewundert hatte, wie Alle. Aber mit der Erkenntnis erwacht in ihm der Wille, der Drang, zu bessern und zu bekehren, und der Haß. Was in Wagners Geist als das Kunstwerk der Zukunft Gestalt gewann, auch das wird wohl einmal, wie Alles auf dieser Welt, eine Kunst der Vergangenheit werden. Die Forderung aber, die er stellte, daß nicht wie bei der großen Oper Meyerbeers ein Mittel des Ausdrucks, der Klangreiz der Musik, für den Zweck des Ausdrucks genommen werde an Stelle der Vermittelung eines seelischen Gehalts, sie besteht und wird bestehen als eine Forderung der künstlerischen Wahrheit. Hoffen wir es, daß die Geschlechter der Zukunft mehr und mehr von ihrer Kunst verlangen, daß sie ihnen an Stelle pomphafter oder tändelnder Nervenunterhaltung Zwiesprach von Seele zu Seele gebe. Hoffen wir, daß sie mehr und mehr von ihren Künstlern verlangen, daß sie dem Genießenden nicht nach den Ergebnissen kluger Berechnung, reicher Kenntnisse, wohlgefälliger Einfälle, feiner Begabung, geistvoller Gedanken irgend etwas vormachen, sondern daß sie ihr eigenes Innenleben in das der Genießenden übertragen, auf daß die Seele des Hörers, von der des Künstlers geführt und gebildet, sich veredele und vertiefe.

Bildende Künste.

* **„Die zweckmässige Einrichtung grosser Museen“** heißt ein Aufsatz von Karl Möbius in der „Deutschen Rundschau“, der die Frage allerdings zunächst im Hinblick auf naturwissenschaftliche Sammlungen behandelt. Er betont vor allem die Zweiheit der Aufgabe eines modernen Museums, das eine Studiensammlung für lernende Fachleute und zugleich eine Schausammlung für Laien bieten solle. „Sobald große Museen für Völkerkunde, Kunstgewerbe und bildende Künste in Frage kommen, halten viele Fachmänner und gebildete Laien die Auswahl einer Schausammlung für unzweckmäßig und unausführbar, weil, wie angenommen wird, das Publikum für ethnologische Gegenstände, für kunstgewerbliche Arbeiten, für Gemälde und plastische Kunstwerke so viel Interesse habe, daß man ihm gar nichts vorenthalten dürfte. Diese für kleinere oder im Entstehen begriffene größere Sammlungen und ein kleineres Publikum passenden Ansichten verlieren jedoch ihre Gültigkeit für große hauptstädtische Sammlungen und deren zahlreiche Besucher. Denn ein besonderes Interesse für gewisse oder für alle Abteilungen umfangreicher ethnologischer und Kunstsammlungen haben nur Liebhaber, Sammler und wirkliche Kenner, also nur solche Personen, welche die Modifikationen langer Reihen verwandter Gegenstände zu verfolgen verstehen, während die meisten Museumsbesucher in einer großen Menge ähnlicher Dinge nur ermüdende Wiederholungen erblicken. Dieser unerwünschten Wirkung dicht angefüllter Museen beugt man nicht dadurch vor, daß man ihre Schätze in prächtigen Sälen aufstellt, denn wenn in diesen große und kleine Gemälde dicht neben und übereinander hängen, wenn alle Wandschränke und alle frei stehenden Vitrinen mit schönen Vasen, mit prachtvollen Glasarbeiten, Bronzen oder andern Kunstsachen angefüllt sind, wenn Bildsäulen neben Bildsäulen stehen, und alle Wände mit Büsten und Bruchstücken bedeckt sind, so macht die schönste Halle mit ihrem überreichen unschätzbaren Inhalte doch nur den Eindruck eines Magazins von Kunstgegenständen. Das einzige Mittel, eine ästhetisch wohlthuende und erhebende Ausstellung von Kunstwerken vor dem Umschlag in eine ermüdende Magazinirung zu bewahren, ist die Auswahl der besten Gegenstände zu einer Schausammlung und deren Aufstellung in Räumen, welche dem Inhalte entsprechen.

Digitized by Google

Ist diese Auswahl getroffen, so lassen sich alle anderen Sammlungsgegenstände desto besser nach systematischen Prinzipien so magaziniren, daß sie von Kennern und Kunstfreunden zu eingehenden Studien ungestörter und bequemer benutzt werden können als in einem Museum, welches nur Schausammlungssäle enthält.

Da die Zahl derjenigen Museumsbesucher, welche eine genügende Vorbildung für das Verständnis größerer Spezialsammlungen besitzen und welche daher von dem Besuche dieser wirklich Nutzen und Genuß haben, sehr klein ist im Vergleich mit der Zahl der Laien, welche nur allgemeines Interesse für Wissenschaft oder Kunst in die Museen führt, so sollten nicht die Studienzwecke jener kleinen Zahl, sondern die Bildungs- und Genußwünsche dieser großen Zahl Personen über die Einrichtung großer Museen entscheiden. Die herkömmliche Einrichtung der großen Museen benachteiligt das große Laienpublikum, ohne den Wenigen, welche Studien machen wollen, dafür besondere Vorteile zu bieten, welche aber auch für diese eintreten, sobald die große Studiensammlung dem großen Publikum nicht mehr geöffnet wird.

Die Befürchtung, es würden viele Laien außer der Schausammlung auch noch die Hauptsammlung der ethnologischen und Kunstmuseen zu sehen verlangen, teile ich nicht, weil der Gegensatz zwischen der ermüdenden Magazinirung der Studiensammlungen und der anziehenden Aufstellung der Schausammlungen bald allgemein bekannt werden und die besten Wirkungen auf den Besuch, die Benutzung und Wertschätzung des großen Museen ausüben wird."

* **Büsten hervorragender Dichter und Denker,** besonders solcher, die sich Verdienst um die nationale Idee erworben haben, auf Berliner Plätzen aufzustellen — zu diesem Zwecke hat sich jetzt in der Reichshauptstadt eine Gesellschaft gebildet. Besonders der Dichter der Befreiungskriege, Ernst Moritz Arndts, Theodor Körners, Marens von Schenkendorf, Rückerts, Heinrichs von Kleist soll gedacht und auch des „bahnbrechenden Propheten" der Vaterlandsliebe, Klopstocks, nicht vergessen werden. „Der Plan verdient gewiß Beachtung und Anerkennung," sagt dazu die „Tägl. Rschau". „An Denkmälern von mehr oder minder bekannten Feldherren und Staatsmännern fehlt es Berlin nicht, auch könnte an die Stelle mancher symbolischer Darstellungen oder kleinerer Zierwerke Würdigeres treten. Da ist Raum genug für Büsten der Männer, die dem Vaterlande mit Wort und Lied und mit den Gaben ihres Geistes nicht minder gut und erfolgreich gedient haben wie jene Feldherren und Staatsmänner. Mit ihren edlen und feinen Köpfen würde man den Berliner Anlagen eine herrliche Zierde geben. Aber es müßten künstlerische Werke sein! Man brauchte keine Statuen in Lebensgröße aufzuführen; Büsten auf schönen Säulen, wie das Chamissodenkmal, und nicht einmal so massig, genügten; ein Kopf in Marmor wirkt im Freien und Grünen hundert Mal schöner, als eine Statue in Erz und Bronze. Wenn die ehernen Standbilder nicht sehr vorteilhaft aufgestellt sind, wie das des Freiherrn von Stein auf dem Dönhoffsplatz, so üben sie nur eine verschwindende, ja verfehlte Wirkung aus. Man kann dies am besten an den Standbildern auf dem Schinkelplatz sehen; im Schatten der Bäume kann man sie oft kaum erkennen, dunkle und wenig lockende Gestalten. Klopstock erhielte vielleicht einen würdigen Platz bei der Rousseau-Insel, wo im Winter viel Eislauf getrieben wird. Man würde auf diese Weise gleich daran erinnern, daß er der Erste war, welcher das Schlittschuhlaufen in Deutschland zu Ehren und Beliebtheit brachte, selbst bei den Damen. Wir wünschen dem erwähnten Plane guten Erfolg; nur fasse man die Sache richtig an. Es ist auch wohl nicht nötig, daß nur der Kreuzberg der glückliche Ort sein muß, der mit solchen Bildwerken zu bedenken ist. Das Bureau des Denkmal-Ausschusses befindet sich SW., Katzbachstraße 19, II. Beiträge sind an den Schriftsteller Dr. A. Zehlicke daselbst zu senden." Wir schließen diesen Worten noch den Wunsch an, daß die Prüfung auf das „nationale Verdienst" hier nicht in engherziger, sondern in jener klar- und weitsichtigen Weise geschehen möge, von der Max Kochs jüngst an dieser Stelle wiedergegebene Worte zeugten.

Zeitungsschau.

* bedeutet Besprechung von Einzelwerken, †: bildliche Erläuterung der Aufsätze oder Beigabe von Bildnissen.

Allgemeineres. (Künstler u. Mensch) Falckenberg, N. u. S. 174. — (Moral, Kunst, Kritik) Schlaf, Gesellsch. 9.

Dichtung. (Merck) Düntzer, Allg. Z., B. 145 ff. — (Lenau u. Sophie Löwenthal) W. Bormann, Allg. Z., B. 176. — (Jensen) Grenzb. 33. — („Am Ausgange d. Naturalismus") J. Ht., T. R. 197. — (D. liter. Strömungen in Frankreich) Jagow, Köln. Z. 657. — (Sonja Kowalewski) Vollmar, Ges. 8. (D. Krankheit i. d. Poesie) L. Berg, Mag. 34. (D. Liebe i. d. zeitgen. Lit.) Troll-Borostyáni, Ges. 8. — („Volkslektüre") A. Seidl, Mag. 36.

Theater. (Ibsen in England) Stefánsson, Fr. B. 33. — (D. Freie Bühne u. d. Naturalismus) Roeber, Grenzb. 33.

Musik. (Meyerbeer) Hartmann, Dr. Z. 206; Leßmann, Allg. M.-Z. 36; Humperdinck, Frf. Z. 248; Glaser, M. N. N. 401; Homann, T. R. 207; Harden, Nat. 49. — („Robert d. Teufel" in Paris) Reimann, Mag. 35. — (Langer) Kretzschmar, Sängerh. 35 36. — (Pariser Musiktreiben) Seefeld, Allg. Z., B. 172. — („Wie das Erbe Wagners verwaltet wurde") Dtsch. Volksbl. 956. — (Selmer) † M. Wbl. 33. — (Jean Pauls Verhältnis zur Musik) Bock, Allg. Z., B. 165. — (Albert Becker) † Baeker, N. M.-Z. 15. — (Meyerbeer) Linke, ebd. — (Klauwell) † ebd. — (P. Mailhaci) † Schweikert, N. M.-Z. 16. — (R. Schumann u. d. Neudeutschen) A. Seidl, Mus. Wbl. 32. — (G. F. Bischoff) Friedrich, N. Z. f. M. 31. — (Krüttner) Kastner, Böhmens dtsche Poesie u. Kunst 8 9. — (Doppel-Akkorde) H. Sattler, N. Z. f. M. 29 f. — (Aesthetik d. Orgel) Homann T. Rsch. 177 ff.

Bildende Künste. (Ursprung u. Entw. Staufischer Kunst in Südital.) C. Frey, Dtsche Rsch. Aug. — (Aus W. Kaulbachs Entwickelungsgesch.) H. Müller, T. R. 183 ff. — (Springer) Lpz. Z., w. B. 82. — (Italien. Künstlernamen) Hamb. Nachrichten. 29. 7. — (In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?) Humann, Z. f. chr. K. 5. — (Unsere Plastik) Dehmel, Fr. B. 27. — (Impression. Glossen zur Berliner Kunstausstellung) Schliepmann, Fr. B. 29 f. — (Oesterr. Forschungen im Süden Kleinas.) † Z. f. b. K. 10 — (D. Goliathaus in Regensburg) † Pohlig, ebd.

Verkehr.

Um baldigste Erneuerung ihrer Bestellungen werden zur Vermeidung von Unterbrechungen im Empfange des „Kunstwarts" insbesondere diejenigen unserer Leser höflichst ersucht, die das Blatt durch Buchhandlungen oder Postämter beziehen.

Dresden, September 1891. Kunstwart-Verlag.

* * * Berichte von Kunstausstellungen mußten wegen Raummangels zurückgestellt werden.

Inhalt: Veredelt die Volksfeste! Rundschau. Dichtung. Theodor Körner. Neuere Lyrik. V. Allgemeineres. Das Verhältnis des künstlerischen Naturalismus zur Naturwissenschaft. (Schluß). Theater. Wichtigere Schauspiel-Aufführungen. XIII. Musik. Jakob Meyerbeer. Bildende Künste. Die zweckmäßige Einrichtung großer Museen. Dichter-Büsten für Berliner Parkanlagen. Zeitungsschau. Verkehr.

Digitized by Google

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Sämtliche früheren Vierteljahrgänge

des „Kunstwarts“ zu den unten bezeichneten Preisen durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zu beziehen sind. Bei keiner anderen Zeitschrift dürfte die Kenntnis der früheren Hefte den Lesern in gleicher Weise erwünscht sein, wie beim „Kunstwart“, der nur durch fortwährende wechselseitige Ergänzung zwischen den einzelnen Stücken, Vierteljahrgängen und Jahrgängen seiner Aufgabe genügen kann.

I., II., III. Jhrg. vollst. M. 10.00, geb. M 12.50.
Jeder Vierteljahrgang einzeln . . . „ 2.50.

Einbanddecken (auch als Sammelmappen zu verwenden) in heller oder dunkler schöner Ausführung M 2.00.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Emil Wünsche
Fabrik photogr. Apparate
DRESDEN Moritzstr. 20.

Complette Apparate zu Mk. 10, 20, 25, 30, 40–700. Reich illustr. Preisliste m. Probebildern franco geg. 20 Pf. in Marken die bei Bestellung zurück erstattet werden.

REINE
CUBA-CIGARREN
betreffend.
Marke: Ultra mar 1888
Panetelas,

die aus **Westindien (Matanzas) aus 1888er Ernte** stammen, werden in Original-Kästchen mit **45 Stück Inhalt** zum Preise von **2 M. 97 Pf.** (1000 = 66 M.) franko gegen franko **abgegeben.** Partien verzollt franko und frei Verpackungskosten mit 66 M. pro 1000 Stück, unverzollt ab Hamburg 1000 Stück mit 14 Dollars berechnet nach Massgabe des jeweiligen Berliner Kurses.

Den Verschleiss vermittelt Bergdirektor A. Ziegenspeck, **Altenburg i. S.**

Pro Band **50** Pfennig. **Geheftet.**

Engelhorns Allgemeine
ROMANBIBLIOTHEK
Eine Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.
Siebenter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.
Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.
Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verl. gratis u. franko.
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. **Gebunden.**

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart“ durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom „Kunstwart-Verlage in Dresden“ zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpressung, Rückenschild bordeauxrot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpressung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Dresden-A. Kunstwart-Verlag.

Alterthümlich geschmied. Namen- und Firmenschilder
fertigt billigst. Preisl. gr. u. fr.
F. Lutzmann, Dessau.

Die **Fahrrad-Fabrik „Normal“** ist die beste u. billigste **Bezugsquelle für Fahrräder** aller Art. Wer ein Fahrrad kaufen will, der versäume nicht, sich meine **Preisliste** senden zu lassen. Wo ich nicht vertreten bin, versende ich direkt.

Adolf Siksay,
Dresden-Striesen.

Jede Dame ist im Stande alldeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M 6, M 10, M 15, M 40.

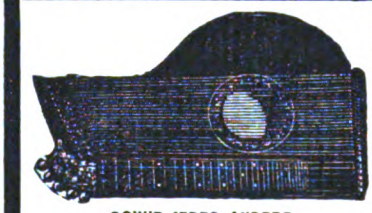
Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M 20. M 25 u. M 30.

Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

PHOTO-

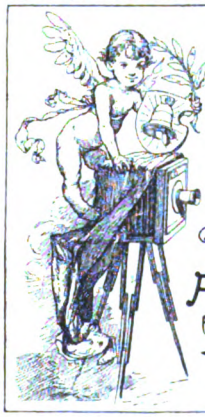
graphische Apparate u. sämtl. Zubehör liefert u. Gewährleistung für gutes u. leistungsfähiges Fabrikat

Ludw. Schaller, Stuttgart,
No. 14 Marienstrasse No. 14.
Hauptpreisl. m. ü. 100 Abbildungen und **Anleitung z. Photographiren** steht g. Einsendg. v. 60 Pf. zu Diensten.



SOWIE JEDES ANDERE
MUSIKINSTRUMENT,
BESTANDTTEILE U. SAITEN.
EDMUND PAULUS,
MARKNEUKIRCHEN.
PREISLISTEN FREI.

Eine echt Deutsche
Schneidig und Geistvoll
geleitete Zeitschrift ist
M. 2.50 vierteljährlich
Das 20. Jahrhundert
Verlag von Hans Lüstenöder, Berlin W. 35.



Uhr-Clock & Cie.
Karlsruhe i. B. gegr. 1861.
Specialität in photograph. Apparaten für Künstler, Gelehrte, Techniker & Amateure.
Reichste Auswahl in Moment-Apparaten.

Digitized by Google

Königliches Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Die Aufnahme-Prüfung findet **Mittwoch, den 7. Oktober,** Vormittags 9 Uhr statt. Der Unterricht erstreckt sich auf Harmonie- und Kompositionslehre, Pianoforte, Orgel, Violine, Viola, Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete, Posaune — auf Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel — Solo- und Chor-Gesang und Lehrmethode, verbunden mit Übungen im öffentlichen Vortrage, Geschichte und Ästhetik der Musik, italienische Sprache, Deklamations- und dramatischen Unterricht — und wird erteilt von den Herren: Professor **F. Hermann,** Professor Dr. **R. Papperitz,** Organist zur Kirche St. Nicolai, Kapellmeister Professor Dr. **C. Reinecke, Th. Coccius,** Universitäts-Professor Dr. **O. Paul,** Dr. **F. Werder,** Musikdirektor Dr. **S. Jadassohn, L. Grill, F. Rebling, J. Weidenbach, C. Piutti,** Organist zur Kirche St. Thomä, **B. Zwintscher, H. Klesse,** kgl. Musikdirektor Professor Dr. **W. Rust,** Cantor an der Thomasschule, **A. Reckendorf, J. Klengel, R. Bolland, O. Schwabe, W. Barge, G. Hinke, F. Gumpert, F. Weinschenk, R. Müller, P. Quasdorf,** Kapellmeister **H. Sitt,** Hofpianist **C. Wendling, T. Gentzsch, P. Homeyer,** Organist für die Gewandhaus-Konzerte, **H. Becker,** den Herren **A. Ruthardt, G. Schreck, C. Beving, F. Freitag,** Musikdirektor **G. Ewald, A. Proft,** Regisseur am Stadttheater, Fräulein **A. Götze,** Herrn Konzertmeister **A. Hilf.**

Es ist Gelegenheit geboten, das Pianoforte-Spiel auf der Janko-Klaviatur zu erlernen.

In den Räumen des Instituts sind zu Unterrichtszwecken drei Orgeln aufgestellt.

Mit Rücksicht auf die Befähigten zu erteilende **vollständige Ausbildung für die Oper** ist in dem neuen Hause eine **Übungs-Bühne** errichtet.

Die Direktion der hiesigen **Gewandhaus-Konzerte** gewährt den Schülern und Schülerinnen des Königlichen Conservatoriums freien Zutritt nicht nur zu den sämmtlichen General-Proben der in jedem Winter stattfindenden **22 Gewandhaus-Konzerte,** sondern in der Regel auch zu den **Kammermusik-Aufführungen,** welche im Gewandhause abgehalten werden.

Das Honorar für den Unterricht beträgt jährlich 360 Mark, welches in 3 Terminen: Ostern, Michaelis und Weihnachten, mit je 120 Mark pränumerando zu entrichten ist. Ausserdem sind bei der Aufnahme 10 Mark Einschreibegebühr zu zahlen.

Ausführliche Prospekte werden vom Direktorium unentgeltlich ausgegeben, können auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, Juli 1891.

Das Direktorium des Königlichen Conservatoriums der Musik.

Dr. Otto Günther.

Spezialität: Estey-
ORGELN
und Harmoniums von 120 M. an, unter Garantie. Frankoliefg. Preisl., Ref. gr.
Alfred Merhaut, Leipzig.

ROM
Beste Bezugsquelle f. echt römische Saiten aller Instrumente. Versand franko nach allen Ländern. — **Fabrikpreise.** — Präp.: quintenreine Saiten. Preiskourant franko.
Ernesto Tollert, Roma.

A. EHRHARDT ANSTALT
XYLOGRAPH in HALLE A/S
Anfertigung von Holzschnitten! Clichés. Proben gratis. Berechnung billigst.

Grosse
Antiquitäten-Ausstellung
im Kunstauktionshaus,
Rindermarkt 2, München.
täglich von morgens 8 bis abends 7 Uhr
(an Sonn- und Feiertagen von 10—1 Uhr)
geöffnet. Eintritt frei.
Annahme und Verkauf von Antiquitäten, alten und neuen Gemälden, Kupferstichen und Kunstgegenständen aller Art. Übernahme von ganzen Sammlungen, sowie von kleinen Beiträgen zu Kunstauktionen. — Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst erteilt.
Georg Mössel, Rindermarkt 2.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in **Frankfurt a. M.**
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Gemälde-Salon
von
Theodor Lichtenberg,
Breslau, Provinzial-Museum.
Dresden, 20 Ferdinandstraße.
Galerie hervorragender moderner Meister.
— Eintrittspreis 50 Pf. —
Jahresabonnements f. 1 Pers. 5 Mark, weitere Karten für Personen derselben Familie 4 Mark.

Preisausschreiben.
Zur Erlangung eines neuen Umschlages für ihre
Bibliothek der Gesamtlitteratur
erlässt die Verlagsbuchhandlung von **Otto Hendel** in **Halle a. S.** ein Preisausschreiben.
Erster Preis: 200 Mark. ● Zweiter Preis: 100 Mark.
Die näheren Bestimmungen sind von der Verlagsbuchhandlung zu beziehen.

Höhere Mädchenschule u. Erziehungsanstalt zu Cassel, 2 Spohrweg 2.
Mädchen im Alter von 7 bis 17 Jahren finden in meiner Erziehungsanstalt Aufnahme. Näheres brieflich.
Julie Kästner.

Deutsches Litteratur-Comptoir

Umsonst und franko
sendet Kataloge über Vorlagen-Werke
für Decorationsmalerei,
Zimmereinrichtung, Tapezierkunst,
Bildhauerei 2c.
„Deutsches Litteratur-Comptoir"
Berlin N.O., Straußbergerstr. 43.
Coulanteste Zahlungsbedingungen!
Ansicht- und Auswahlsendungen franko, bitte zu verlangen.

Deutsches Litteratur-Comptoir

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Anzeigerteil: Max Alt in Dresden.
Druck von Fr. Tittel Nachfolger (Kreyßig & Kunath) in Dresden. Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den „Kunstwart-Verlag", beide in Dresden-A. 16.

Beiliegend ein Probeheft der Zeitschrift „Das Kunstgewerbe".

Digitized by Google